

CHAPITRE 5

NOUVEAUX VISAGES DE LA FEMME: TRANSGRESSION ET MARGINALITÉ

“Behind every witch, dragoness and temptress
there is a vision of female power.”¹⁹³

Le but de notre thèse a été d'étudier les différentes représentations de la femme dans les romans de nos deux auteurs et de souligner le côté innovant de cette représentation des tendances nouvelles qui ont résulté des transformations sociales suivant la Révolution Tranquille. Pour mieux cerner les images les plus pertinentes, nous avons jugé utile de relever certains aspects distinctifs qui contribuent à l'originalité de la femme soit hébertienne, soit blaisienne.

De ce point de vue, nous avons choisi pour le dernier chapitre de notre thèse d'aller un peu au delà pour démontrer

¹⁹³ Naomi Goldenberg, *Changing of the Gods*, Boston : Beacon, 1979, p. 74.

qu' Anne Hébert et Marie-Claire Blais se sont écartées du conventionnel, pour se lancer de plan-pied dans la création des personnages féminins d' un dynamisme et d' une signification toute nouvelle. Désormais, à l' aide des romans que nous avons choisis, nous allons démontrer comment la femme prend le pouvoir tout en étant représentée en tant que marginale : *femme - vampire* et *sorcière tentatrice*, ou *lesbienne*, elle devient une figure d' inversion, revendicatrice du stéréotype féminin qui a peuplé la littérature québécoise et universelle. Nous avons déjà vu plus d' une fois au cours de cette étude que l' idéal de la femme québécoise s' est calqué sur le modèle de la Vierge Marie, autrement dit que son rôle s' est limité à celui de mère de famille .

Le bouleversement de mœurs qui suit la Révolution culturelle entraîne une démystification des stéréotypes féminins produits soit par les normes de la tradition, soit par le langage, tous deux, tributaires des images féminines. La nécessité de s' en affranchir et de faire parler son corps, symbole de l' emprisonnement de la femme, se traduit dans les écrits de Nicole Brossard, théoricienne et praticienne de la pensée féministe: " ... toute l' histoire de la poésie, du romanesque et de la fiction est essentiellement liée à la recherche du corps ...[Il s' agit de] faire parler ce qui étouffe et qui fantasme sous la loi, l' ordre et la hiérarchie". Elle décrit le rapport corps-écriture surtout par rapport à la femme:

“ Pour l’homme, écrire consiste à retrouver son corps. Pour la femme écrire consiste à décoller de son corps, à libérer de son propre corps ce qui est efféminé, c’est-à-dire, tout l’appareil de caractéristiques physiques et psychiques que l’homme lui impose pour s’assurer un meilleur usage d’elle....”¹⁹⁴

Autrement dit, ce désir de faire parler son corps qui renferme les fantasmes qui l’obsèdent se traduit par une quête ou une découverte de soi, jusqu’ici présente dans la littérature et philosophie contemporaines. La femme se choisit comme thème de son écriture et s’y lance pour se connaître par le biais de sa propre expérience très personnelle. Christine Verduyn la voit en tant qu’ une “ découverte ” ou une “ réalisation de soi ” qu’ achèvent les écrivains féminins, en particulier à travers leurs personnages féminins.¹⁹⁵

Nous avons intérêt à suivre cette quête lorsqu’ il s’ agit d’ Anne Hébert et de Marie-Claire Blais et à préciser les moyens par lesquels elles y parviennent:

“Bon nombre d’œuvres littéraires présentent cette quête dans une atmosphère de mystère et d’ onirisme que frise la folie. De fait, la folie n’est qu’un phénomène parmi d’autres qu’on retrouve dans la nouvelle écriture des femmes: l’occulte, la magie, l’ onirisme et la fantasmagorie. À cet égard, il suffit de penser aux œuvres d’Anne Hébert , de Marie-Claire Blais, [...] entre autres.”¹⁹⁶

¹⁹⁴ Nicole Brossard , “ La Femme et l’écriture “. *Liberté*, nos 4-5 (juil.-oct. 1976) , p. 62.

¹⁹⁵ Voir Christl Verduyn “ L’écriture féminine contemporaine une écriture de la folie ? ”, *Gynocritiques*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 74.

Nous ajouterons à ces lignes qu' à bien des égards, Hébert et Blais, recréent l' image de la femme en sortant du ' normal ', le seul moyen de revendiquer l'ordre établi, contraire à la réalité féminine. Dans cette recherche d'une autre réalité, la femme montre sa préférence pour certaines catégories d'écriture: le merveilleux, le fantastique et le " noir ", qui semblent correspondre le mieux aux exigences de l' imaginaire féminin attiré vers le surnaturel et l' irréel, plutôt que vers l'organisation rationnelle des événements.

Le rôle de la femme dans le développement et presque dans la création du roman ' gothique ' ne doit pas être sous-estimé, surtout si l'on considère l'œuvre d' Ann Radcliffe et de Marie Shelley. On peut déceler dans l' écriture d' Anne Radcliffe le besoin d' exorciser des fantasmes masochistes dans des scènes terrifiantes. Le critique Hazlitt avait commenté qu' Anne Radcliffe avait " maîtrisé l' art de faire glacer le sang dans les veines ".¹⁹⁷ Dans le même style, Mary Shelley prétend que *Frankenstein*, a pour but de faire " figer le sang, et accélérer les battements du cœur " ¹⁹⁸. Vers les années 1790, Anne Radcliffe crée un personnage féminin qui est à la fois victime et une brave héroïne. Dans le siècle qui suit, Mary Shelley devient célèbre lors de la création du mythe d' un grand retentissement: Frankenstein ou comment fabriquer un

¹⁹⁷ Voir Ellen Moers, *Literary Women*, New York : Anchor, 1977. p. 91.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 91

homme. Ce mythe paraît-il répond à un fantasme d'enfantement à la suite d'une série d'accouchements après lesquels elle perdait les enfants. Pour beaucoup de femmes, l'écriture sera, bien entendu, l'expression de leurs pulsions souvent refoulées par les impositions de la société ou de leur condition de vie. Dans l'écriture, la liberté prend son essor et l'imaginaire se mêle à la vie réelle.

En prenant la parole, la femme écrivain, d'après la Révolution Tranquille, transgresse une série de conventions littéraires destinées à perpétuer les représentations mythiques des femmes issues des paramètres masculins qui avaient jusque là dominé la littérature. Si des femmes écrivains tels que Radcliffe et Shelley ont rendu célèbre le roman noir, c'est parce qu'elles sont allées encore plus loin: elles sont sorties des limites que leur imposait l'apparente douceur de leur vie quotidienne sous laquelle se refoulaient les passions les plus violentes et des désirs inassouvis.

Le besoin de se libérer de fantasmes et de récréer les mythes de la femme provoque chez les écrivains féminins canadiens, la transgression d'un nombre important de conventions littéraires liées à l'image de la femme. Le 'nouveau' type de femme crée un bon nombre de personnages féminins qui enrichissent l'écriture féminine: " L'une des grandes richesses du roman féminin réside dans la multiplicité

des types de personnages féminins qu'il représente. Parmi ces types on trouve, entre autres: la grand-mère, la mère, l'épouse, la divorcée, la veuve, la célibataire, l'adolescente, la religieuse, l'amante, la lesbienne, l'artiste, la prostituée, la femme de carrière, l'ouvrière, la paysanne, la citadine, la bourgeoise, la femme victime de la violence masculine, la vamp et l'aliénée mentale".¹⁹⁹ Anne Hébert, Marie-Claire Blais, Nicole Brossard, Louky Bersianik, Denise Boucher et autres transgressent non seulement les normes de l'écriture conventionnelle, mais encore toute une société phallogratique.

Anne Hébert crée ses nouveaux types de personnages féminins à travers des représentations prises dans l'irréel et le fantastique où priment, notamment, les figures de la *sorcière* et de la *femme-vampire*. Marie-Claire Blais, au contraire, emprunte ses personnages féminins au quotidien; ils sont ancrés sur le réel, quoique hors des conventions traditionnelles. Avant d'aborder la thématique adoptée par Anne Hébert, notons les observations de Todorov à propos du fantastique: " Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier."²⁰⁰ Vampires et sorcières font partie de ce monde irréel, ancrées simultanément dans le

¹⁹⁹ Anne Brown dans *L'autre lecture: La critique au féminin et les textes québécois*, Tome 1, *op.cit.*, p. 145.

référentiel: l'histoire d'Héloïse se passe dans la ville de Paris, dans les profondeurs du métro parisien, tandis que *Les Enfants du sabbat* évoquent des lieux où Anne Hébert a passé son enfance. Une autre définition du fantastique pris dans le texte de Roger Caillois va à l'encontre de celle de Todorov: " Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne ".²⁰¹ Les textes auxquels nous allons nous référer sont empreints de cette qualité de l' " inadmissible " qui s'introduit dans la vie réelle pour renverser l'ordre des choses.

²⁰⁰ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

²⁰¹ Roger Caillois, *Au Cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

A. Représentations prises du fantastique

La violence dans les romans d' Anne Hébert (souvenons - nous de *Kamouraska*, *Les fous de Bassan*, *Les enfants du sabbat*, *Le Torrent*, *Héloïse*), a souvent été l'objet de conjectures et l' écrivain a essayé de répondre aux questions qui lui ont été posées à ce sujet. Nous rapportons ici une partie de son entretien avec Céline Messner, qui nous aide à comprendre le côté ' noir ' de son œuvre:

" - Qu' est-ce qui vous pousse à écrire des romans aussi violents ? Et il n' est pas rare que, dans vos romans, ce soient les femmes qui subissent cette violence.

A.H - Oui, *Les Fous de Bassan*, *Kamouraska*, *Les Enfants du sabbat* sont des romans violents. Dans *Les fous de Bassan*, les femmes subissent l'autorité des hommes, mais ce n'est pas le cas dans tous mes romans; pensez à *Kamouraska* par exemple. **Habituellement, chez moi, les femmes sont des personnages forts, et elles sont révoltées.**

- D'où vous vient cette violence? Est-ce une forme de révolte?

A.H - Oui, **une forme de révolte**, mais surtout une forme d'ardeur à vivre qui est difficile à exprimer; de toute façon quand on est très passionnée, on ne trouve jamais de passion à sa mesure.

- Vous donnez l'impression d'être très sage. De là, notre étonnement lorsqu'on lit vos romans pleins de sensualité, de violence.

A.H - Je m'étonne moi aussi. Après avoir écrit *Le torrent*, je l'avais montré à un ami qui m'avait dit: " Je ne te connaissais pas cette violence et cette âpreté. " Je fus très surprise de ce commentaire [...] Je me dis, est-il possible que **j'aie autant de monstres en moi !** " ²⁰²

Comme dans le cas d' Anne Radcliffe et Mary Shelley, Anne Hébert semble aussi se livrer de ses " monstres " d'après son propre aveu à Céline Messner, surtout lorsqu' elle prend ses personnages féminins du domaine du fantastique. Nous prenons à titre d' exemple pour notre étude, d' abord celui d' Héloïse²⁰³, vamp et vampire et ensuite Julie, personnage de son roman *Les Enfants du sabbat*. Il est intéressant dans le contexte de notre travail de remarquer que le mot *vamp* est une abréviation du vocable *vampire* ²⁰⁴ puisque Héloïse, tout en étant un vampire, joue le rôle de femme-fatale, d' égérie exigeante et cruelle qui mène l' existence de Bernard à la dérive jusqu' à ce qu' elle accomplisse ses desseins.

²⁰² Céline Messner, " La Passion de l'œuvre " dans *La Passion au féminin*, Montréal, XYZ, 1994, p. 69-74. Nous soulignons.

²⁰³ Anne Hébert, *Héloïse*, Paris, Seuil, 1980. Nous utiliserons le sigle H pour cet ouvrage. Le numéro des pages sera indiqué entre parenthèses.

²⁰⁴ Voir A. Rey et J.Rey-Debove, *Le Petit Robert : Dictionnaire de la Langue Française*, Paris, Le Robert, 1992.

a. La femme-vampire

Cette incarnation mystérieuse de la femme hébertienne, Héloïse, sort des couloirs sombres du métro parisien pour prendre sa place dans la vie de Bernard. Le récit s'ouvre par la description d'un élément fort significatif dans le roman: l'appartement au style désuet et suranné qui sera habité par le jeune couple Christine et Bernard juste après leur mariage. Aucun détail de la description de cet appartement n'est gratuit, tout contribuant à l'effet qui doit produire le déroulement des étapes du récit. L'immeuble qui abrite l'appartement se trouve au milieu des maisons "endormies", des "jardins secrets", "une sorte d'enclave oubliée". Aux détails spatiaux, s'allient les références qui contribuent à cette ambiance inquiétante: le silence règne partout dans le vestibule qui sonne "creux sous l'ongle telle une crypte" (le silence des morts ?), "par absence de tout signe de vie" (H p. 10). Le silence envahissant est accentué par l'ascenseur qui craque comme "un bateau en perdition". Dans cette ambiance empruntée au gothique, préside "une tête de femme à la chevelure défaite" (H p. 9). Dans le petit salon, sur un socle se trouve un autre personnage androgyne, énigmatique: "un buste de plâtre représentait une créature sévère, ni homme ni

femme" (H p. 10). Sont significatives aussi les couleurs qui prédominent: les ors et les rouges crus, le cramoisi et " l'ocre violent ", couleurs nocturnes et sataniques du sang et du feu. L'ésotérisme de la pièce est accentué par le bronze représentant Orphée, annonciateur du mythe auquel le récit pourra se ressembler, " jouant de la lyre, au milieu des bêtes sauvages, pâmées ". Les bêtes sauvages sont isomorphes de la femme à la chevelure défaite et de la figure androgyne sur le socle. Orphée se sert de la lyre, de la cithare, et du chant pour charmer la nature. Dans le récit, Héloïse aussi se servira du chant pour séduire Bernard. Tel est l'appartement qui " attend " Christine et Bernard: " Dans son ensemble l'appartement produisait une sorte de malaise, pareil à une demeure déjà quittée et cependant hantée " (H p. 12).

Suite à la description de l'appartement qui laisse présager les événements futurs, le narrateur évoque les fiançailles du jeune couple chez la fille. Dans la maison de Christine, tout est clair, tout est simple. Le bonheur se reflète dans le " jardin fleuri ", " la longue maison de pierre blanche " et dans les parents de Christine qui partagent la même joie et la simplicité de leur fille.

Après les fiançailles, les jeunes s'en retournent à Paris par le train. Vêtus en jeans et pull-overs, comme des frères jumeaux, Christine et Bernard, serrés l'un contre l'autre dans

le train, se trouvent dans un monde à part dans le train, dans le métro, ils se croient " seuls au monde ", isolés du tourbillon qui les entoure. Ils se quittent en se donnant rendez-vous le même soir. Au moment où Bernard se sépare de Christine et se sent seul dans le métro, il est pris irrésistiblement par la voix persifleuse de Héloïse qui chante: " Il ne faut pas se désoler / Pour si peu, mon ami, / une de perdue / une de retrouvée/ Celle qu'on n' attendait pas / sort de l'ombre" (H p. 20). Les paroles semblant s' adresser à lui-même, placent Bernard sur la défensive et il écrit: " Bernard aime Christine. Christine aime Bernard ", ce à quoi la voix répond dans l'ombre par un ricanement. Bernard est attiré par la femme maigre, osseuse, pâle, d'une beauté inquiétante et très vite la figure de la petite Christine n'est plus que tout un souvenir d' abord estompé, et plus tard une présence gênante dans sa vie. Bernard et Christine se marient mais lui, ne l' aime plus et se comporte en étranger à la vie du couple, sa conduite est de plus en plus bizarre. Héloïse accomplit sa tâche avec Bottereau, ensemble ils mènent le jeune couple à la destruction et à la mort.

Héloïse est plus qu'une simple histoire qui puise au fantastique. L' image de la femme se présente ici toute à fait violente, inattendue, plus proche de la femme puissante, mortifère des *Enfants du sabbat*. L' étude se prête à une comparaison des deux femmes dans la vie de Bernard; Christine et Héloïse sont *le passé et le présent, le limpide et*

l'obscur, le clair et le noir, la vie et la mort, la liberté et l'oppression.

En Christine, Bernard trouvera la liberté, lui jadis ligotée par “ mille petits fils invisibles, cousus par sa mère, à même sa peau, quand il était enfant et dormait dans son petit lit, contre le grand lit maternel ” (H p. 14). Couturière, abandonnée par son mari, sa mère lutte pour la vie. Il est opportun de soulever ici, la référence probable à Œdipe, compte tenu du souvenir ineffaçable de la mère, morte depuis deux ans. Le “ grand lit maternel ” qui d’ une certaine manière accueille l’ enfant pourra être “isomorphe du ventre et de la tombe.”²⁰⁵ La figure de la mère réapparaît au repas des fiançailles au bout de la table : “ La petite silhouette noire et frêle ” que lui seul voit. “ Là voilà au bout de la table qui toque avec son dé d’ argent sur la nappe pour réclamer la parole. (H p.14)

Bien que très peu soit dit à propos de la mère de Bernard, il est évident que celle-ci a toujours une grande influence sur son fils qui est toujours resté enfant /orphelin, dépendant de sa mère. La domination maternelle a été mentionnée par Anne Hébert au cours de son interview avec André Vanasse:

A.V - Ainsi, la mère serait mortifière,
porteuse de mort, Méduse, comme Héloïse?

²⁰⁵ Voir Lilian Pestre de Almeida, “ Héloïse : la mort dans cette chambre ”, *Voix et Images*, Vol. VII, no. 3, p. 474.

A.H - Oui. Mais c'est pas toujours la mère au sens strict du terme. C'est un mythe qui nous rassure contre les mères. Je ne sais pas... je n'ai pas tellement analysé cette question, mais je voyais Héloïse comme une adulte plus que Bernard qui classifie, qui code, qui est dominé par sa mère. Il y a fort peu de choses qui ont été dites au sujet de la mère de Bernard. " ²⁰⁶

Le même besoin émotionnel qui le liait à sa mère le lie à Christine. Bernard n' a jamais été sevré de cette forme de dépendance, ce qui fait que les trois femmes dans sa vie jouent le rôle de mère. Cependant, Christine en tant que mère joue un rôle positif; elle détient la force, malgré son apparente fragilité. En elle, Bernard cherche le réconfort du giron maternel. Bernard la regarde danser pour la première fois et il est pris par un sentiment d' exclusion, de jalousie et angoisse. Il finit par l'interrompre pour réclamer son attention exclusive. " Elle est la vie " affirme Bernard, sa danse, symbolique de la liberté, du bonheur, lui fait jouer le rôle d' Eurydice, la nymphe des arbres et des bois, qui danse en chœur avec les dieux et aime Orphée.

Lorsque Christine s' éloigne sur le quai et se sépare de Bernard pour quelques instants dans la journée " la vie s'efface sur le visage de Bernard. Il devient songeur et abattu, l' air d' un enfant abandonné. Lorsque tu me quittes, Christine,

²⁰⁶ André Vanasse " L'écriture et l'ambivalence. entrevue avec Anne Hébert ", *op. Cit.*, p. 447.

c' est comme si je mourais. Le trou d' air. Oui c' est cela la même impression de tomber dans le vide. ” (H p. 19) Le fantôme de la mère exorcisé le jour des fiançailles par la parole et le geste de Christine, semble libérer Bernard. “ je suis sauvé, pense Bernard, en serrant très fort la main de Christine dans la sienne.” (H p.14). Evidemment, les “ milles petits fils invisibles, cousus par sa mère ” le rattachent toujours à une figure féminine qui puisse prendre sa place et remplir sa fonction protectrice. C' est ce trait de personnalité qui caractérise Bernard, et confère à toutes les femmes du roman le rôle de mères. L' attrait qu' il ressentira plus tard pour Héloïse sera identique, irrésistible, en son instinct œdipien.

Janet Paterson ²⁰⁷a souligné l' intertextualité dans *Héloïse et Les Chambres du bois* tenant compte de plusieurs aspects communs entre les deux récits. Bernard trouve son homologue en Michel des *Chambres du bois* (p.127) qui lui aussi, a l' air d' un enfant abandonné. Michael, le personnage de *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais, appartient à cette même catégorie d' 'homme-enfant', que Bernard et Michel dans les romans d' Anne Hébert, leur personnalité étant marquée par un infantilisme qui les soumet à la domination d' un pouvoir féminin (Bernard-mère/Christine/Héloïse; Michel-Lia; Michael-Isabelle). Nous pourrions ajouter à cette liste, les autres deux

²⁰⁷ Janet M. Paterson, *Architecture romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1885, p.158

personnages masculins de la *Belle Bête*: Patrice a un fort rapport œdipien avec sa mère, et Lanz dépend de sa femme pour son confort matériel .

Reprenons la situation de Bernard et le rôle des trois femmes dans sa vie. Nous croyons utile de mentionner ici l'avis d'Antoine Sirois,²⁰⁸ qui voit outre le mythe d'Œdipe, amoureux de sa mère, celui des Parques, les trois déesses qui filent et tranchent le fil des vies humaines et qui accompagnent les humains au cours des trois étapes de leur vie: la naissance, la vie, et la mort. Sirois présente les Parques comme la préfiguration des trois femmes qui marquent la vie de Bernard: " sa mère qui le retient dans ses fils (rets), sa première compagne, qui tente de le libérer en lui redonnant goût à la vie, et celle qui présidera à sa mort en tranchant le fil de la vie, manipulant, comme la mère, les instruments qui piquent et qui coupent ." ²⁰⁹

Nous avons insisté sur l' image maternelle représentée par la vraie mère et par Christine. Héloïse sera encore une troisième représentation de la mère. Bernard se sent attiré vers elle comme par la mer/mère, par sa " grande, forte senteur de grève et d'océan " (H p. 88), par son odeur de varech, de

²⁰⁸ Antoine Sirois , *Mythes et Symboles dans la littérature . québécoise* , Montréal , Les Ed. Triptyque, 1992 , p. 119-145.

²⁰⁹ Antoine Sirois , *op. cit.*

goémon (H p. 100). À chaque apparition Héloïse se présente comme une image d' autorité dans la vie de Bernard: la voilà toujours " droite et souveraine ", " une statue méprisante ", faisant écho à la " petite silhouette noire et frêle " (H p. 14) de sa mère morte qui, le jour de ses fiançailles apparaît au bout de la table et " toque avec son dé d'argent sur la nappe pour réclamer la parole. " (H p. 14) Cette image de mère mortifière en Héloïse se précise d' une manière plus insistante au fur et à mesure que progresse l' intrigue pour terminer en l' acte final où la maîtresse/mère assise par terre couche son amant/ mari défailli à ses pieds dans l' abandon total d'un amant ou d' un enfant. (H p. 123). Jusqu'à la fin Bernard cherche la fusion suprême avec le corps maternel. Nous verrons plus tard qu' en Héloïse , il trouve la mère-mortifière qui finit par le détruire.

Nous nous sommes demandés pourquoi Anne Hébert a choisi un vampire et le cadre d' un conte fantastique, question à laquelle l' auteur lui-même n'a pas d' explication. À cet égard nous transposons ici quelques extraits de son interview avec Donald Smith: " I' ve always been interested in the supernatural, but it's simply more obvious in *Héloïse*. It's very difficult to find any explanation other than the supernatural . [...] I don' t know why I made Héloïse a vampire. I could have told the story without her being a vampire. Of course, Héloïse represents death itself, and Bernard is fascinated by death. It's a novel that isn' t very fully developed; [...] never explained. "

²¹⁰ Nous sommes inclinés à déduire que la femme-vampire est une représentation du pouvoir féminin: elle séduit, prend sa victime masculine (celle-là étant faible et impuissante), et en s'emparant de sa victime, la femme-vampire renaît à la vie. La définition du vampire qui nous propose le *Dictionnaire des symboles* explique les actions d'Héloïse et Bottereau dans la narration:

“ mort qui est censé sortir de son tombeau, pour venir sucer le sang des vivants... La tradition veut que ceux qui ont été victimes des vampires deviennent vampires à leur tour: ils sont à la fois vidés de leur sang et contaminés . Le fantôme tourmente le vivant par la peur, le vampire le tue en lui prenant sa substance: il ne survit que par sa victime. L'interprétation se fondera ici sur la dialectique du persécuteur-persécuté, de l'avaleur-avalé. Le vampire symbolise l'appétit de vivre, qui renaît chaque fois qu'on le croit apaisé et que l'on s'épuise à satisfaire en vain, tant qu'il n'est pas maîtrisé.” ²¹¹

Tous les éléments proposés par la définition se conjuguent au cours des événements qui suivent: Héloïse et Bottereau sortent de leurs tombeaux et s'acharnent sur leurs victimes, Bernard et Christine. Mais tandis que la femme-vampire suit le schéma de la séduction et du désir avant de sucer le sang de sa victime, l'homme viole et tue.

²¹⁰ Donald Smith and Larry Shouldice, *Voices of Deliverance: Interviews with Quebec and Acadian Writers*, Toronto, Anasi, 1986, p.54

²¹¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Laffont/Jupiter, 1982, p. 993.

Le thème du vampire et les obsessions macabres avaient suffisamment hanté les auteurs du récit fantastique en France au 19e siècle. Gautier et Baudelaire séduits par le gothique, ont trouvé dans le vampirisme un thème chatoyant, foisonnant d'images aptes à exprimer un imaginaire fidèle au fantastique chez l'un et l'autre. Nous n'allons pas entrer dans les détails de la production dans le domaine du fantastique chez ces deux écrivains mais nous faisons une brève parenthèse pour ne citer que le récit publié par Gautier " La Morte Amoureuse " ²¹² et les deux poèmes de son ami Baudelaire , lui aussi inspiré par le sujet de la femme-vampire, mais d'une façon plus directe car le poète lui-même est atteint par la flèche mortelle de la revenante. Les mêmes attributs érotiques dont se sert Héloïse pour saisir sa proie, nous les trouvons dans le conte de Gautier et dans " Les Métamorphoses du vampire " de Baudelaire:

" La femme cependant, de sa bouche de fraise,
 En se tordant ainsi qu'un serpent sur la braise,
 Et pétrissant ses seins sur le fer de son busc,
 Laissait couler ces mots tout imprégnés de musc:
 " Moi, j'ai la lèvre humide, et je sais la science
 De perdre au fond d'un lit l'antique conscience.
 Je sèche tous les pleurs sur mes seins triomphants,
 Et fait rire les vieux du rire des enfants.
 [...] Je suis, mon cher savant, si docte aux voluptés,
 Lorsque j'étouffe un homme en mes bras redoutés " ²¹³

Dans " Le Vampire " ²¹⁴ , l'effet dévastateur de la femme sur sa victime n' apparaît pas moins: " Toi qui, comme un

²¹² Théophile Gautier, *Contes fantastiques* , Paris. Librairie José Corti , 1962.

²¹³ Baudelaire , " Les Métamorphoses du Vampire " , *Les Fleurs du Mal* , Paris. Gallimard.

coup de couteau, Dans mon cœur plaintif es entrée; [...] /
Infâme à qui je suis lié / Comme le forçat à la chaîne

Les vers de Baudelaire sont repris par Héloïse dans sa
chanson:

“ Qui me voit / Une fois / Une seule fois / me désire et se noie.
La terre est profonde / comme l’onde / qui m’aime / me
suivra ” (H p. 69)

Est-ce que le narrateur attribue délibérément des types
de vampirisme d’après le sexe des vampires et les met en
opposition, l’un et l’autre ? Cependant, de ce tandem
diabolique Héloïse-Botterau, celui-ci ne fonctionne que comme
l’adjuvant du personnage principal, dont la mission est celle
de séduire, tuer et par là d’assurer sa continuation.
(“ - Ne vous tarde-t-il pas de ramener cette merveille parmi
nous ? - Je n’ai pas le choix, n’est-ce pas ? Mon éternité est à
ce prix .) ” (H p. 107) L’histoire d’amour a beau être celle du
couple Christine-Bernard, la narration est effectivement
dominée par la figure de la *femme fatale* “calquée sur la double
figure baudelairienne de la Beauté et du Vampire, cette
Perséphone parisienne qui incarne aussi bien la mort que le
pouvoir absolu et abstrait du désir”.²¹⁵ Le vampire est ici un
être marginal, qui revient au monde des vivants pour accomplir
ses désirs inassouvis. Initiées aux mystères de la

1947, p.168

²¹⁴ Baudelaire, *op.cit.*, p. 44.

²¹⁵ Denise Rochat “ *Héloïse D’Anne Hébert : Une Nouvelle Eurydice ?* ”, Québec Studies, No.
17, 1994, p. 138.

transgression, et de la mort, la femme-vampire et son compagnon vont transmettre le savoir à leurs victimes, Christine et Bernard. Le vampire s'assouvit par la morsure, et la morsure d'après la théorie freudienne est un baiser sado-érotique. Maurice Richardson, auteur anglais, explique le vampire comme l'incarnation du désir sexuel et des sentiments de culpabilité refoulés, " a kind of incestuous, necrophilous, oral-anal-sadistic all-in wrestling match".²¹⁶ Le désir de la femme la rend puissante au point qu'elle revienne chercher sa victime, dont le sang permettra sa propre vie. Notons aussi que la victime elle-même attisée par le désir se laisse séduire par le vampire: " Comme tu trembles et comme tu me désires [...] Mais le propre désir d'Héloïse domine nettement dans l'appartement. Comme si tout ce qui se trouvait dans cet appartement n'eût existé qu'en fonction de ce désir même, pour l'attiser et lui permettre de s'accomplir dans toute sa force dévorante ". (H p. 99) La scène se termine par la chute de l'homme qui cède à la tentation (" Bernard tombe aux pieds d'Héloïse " p.100). Dans les mythes des vampires et des sirènes, la femme est représentée comme un être dont la survie est assurée jusqu'à ce qu'elle épuise la vie de l'homme: la femme-fatale à qui l'homme dans sa faiblesse ne pourra pas s'échapper. Rappelons à ce propos la très célèbre histoire des

²¹⁶ Voir Richard Cavendish (ed. by) , *Man, Myth and Magic* , N.Y, Marshall Cavendish Corporation, 1983 , vol. 11, p. 2923.

amoureux du 12e siècle Abélard et Héloïse, à laquelle Anne Hébert a sans doute puisé pour raconter l'histoire du désir inassouvi d'une femme amoureuse.

Héloïse a une double représentation: gothique et mythique. Au vampire s'allie le mythe d'Orphée, mythe renversé, cette fois ce sera un Orphée au féminin, qui fidèle au mythe, exerce le pouvoir de la séduction de sa voix pour attirer Bernard. Chaque mot du poème, chaque note de musique atteignent Bernard "comme un coup de couteau" (H p. 69) par les paroles imprégnées de sens: " Il ne faut pas se désoler mon ami / Une de perdue / Une de retrouvée [...] / Celle qu'on n'attendait pas / Sort de l'ombre / [...] pour venir jusqu' à toi " (H p. 20). Au contraire d'Orphée qui délivre Eurydice des Enfers pour la perdre de nouveau, Héloïse-Orphée sort des Enfers pour y ramener sa victime. La dimension mythique s'accroît lorsqu' Héloïse incarne aussi Artemis, aussi appelé Dianne, le pouvoir féminin qui dirigeait les excursions nocturnes des sorcières.²¹⁷ Artémis / Dianne s'identifie avec la lune, devient puissante dans le ciel nocturne, dans les fonds de la terre et les lieux hantés. Déesse païenne, patronne des sorcières, Dianne était considérée comme un démon dans le monde chrétien.

²¹⁷ Voir Richard Cavendish *op. cit.*, vol. 3, p.632.

Le récit s'achève par un curieux amalgame du sacré et du satanique, lorsqu' Héroïse, quelle " Piéta sauvage " recueille sur les genoux le corps de l' homme défaillant. Héroïse a beau être affublée de rôles de mère et de Madonne, le modèle qui s' y présente est assez clair: le contraste entre les deux femmes dans la vie de Bernard, Christine et Héroïse, établit une dialectique du Bien et du Mal qui trouvera dans l'opposition du clair et du noir, de la vie et de la mort, de la chaleur et du froid, une résonance symbolique, révélatrice d' un dynamisme manichéen qui envahit la vie de Bernard. L'opposition est marquée par la description des personnages. Christine est joyeuse et recherche la lumière, Héroïse se méfie de la lumière " attention à la lumière. Il ne faut pas sortir " (p 23). Les vêtements " clairs " de Christine et son visage " rond aux prunelles bleues " signalent la vie, en contraste avec le " manteau noir ", " les gants noirs ", la maigreur et la pâleur d' Héroïse, indices évidents de la vampire et de la mort. L' une se délecte des nourritures terrestres, l' autre se ressource par le sang de sa victime. Christine est associée à la tendre chaleur, Héroïse à la froideur, à l'odeur de la vase, équivalents à la mort et à la décomposition. " Cette femme est la mort. Chasse-la, Christine ", criera Bernard plus tard, en même temps qu' il se dit " Christine est la vie. Ne plus jamais la quitter " (H p. 105). Est-ce que le modèle de femme s' appuie sur le modèle biblique de la Vierge dont la puissance l' a

emporté sur Satan ? Inéluctablement, Anne Hébert réunit le satanique et le sacré et transgresse la vérité biblique pour créer un nouveau type de femme dont la révolte et le désir de survie triomphent à la fin.

Ajoutons que ce personnage hébertien s'encadre par sa marginalité aux pratiques propres à l'écriture féminine qui reviennent invariablement à " l'exil " et à " la dépossession de soi " ²¹⁸ ou pour citer Coral Howells ²¹⁹: *Héloïse* perpétue la mémoire d'une femme (l'auteur se réfère évidemment à l'histoire des amours du couple Héloïse et Abélard) par le truchement d'une histoire passéiste et gothique, fidèle à la tradition de l'écriture féminine.

²¹⁸ Voir Denis Rochat, *Op. cit.*, p. 141.

²¹⁹ Coral Anne Howells, " Marie-Claire Blais : *Les Nuits d'Underground* ; Anne Hébert : *Héloïse* ". *Private and Fictional Worlds : Canadian Women Novelists of the 1970s and 1980s*, London : Methuen, 1987, p. 157-82.

b. La sorcière

À la suite de notre analyse du rôle d'Héloïse, *femme* et *vampire*, force est de reconnaître que l'auteur a choisi l'écriture fantastique comme l'aboutissement logique d'une écriture féminine qui vise à rompre avec la place attribuée à la femme par la tradition littéraire. Si nous adoptons la théorie todorovienne du fantastique en vertu de laquelle la fonction du surnaturel est de soustraire le texte à l'action de la loi et par là même de la transgresser, le genre fantastique s'offre comme un moyen de transgression libératrice. Autrement dit, "soustraire le texte à l'action de la loi", c'est rendre possible par la transgression ce qui ne semble pas l'être dans la vie ordinaire.

Avant d'aborder la figure de la sorcière dans le roman d'Anne Hébert, nous faisons une parenthèse pour nous reporter aux thèmes du fantastique dont la classification a été faite par Penzoldt. Nous ne citerons que très sommairement sa méthode avec l'intention d'y reconnaître certains personnages féminins d'Anne Hébert. Penzoldt propose les thèmes suivants: le fantôme; le revenant, le vampire (auxquels correspond Héloïse), sorcières et sorcellerie (Julie, Philomène des *Enfants du sabbat*), les troubles de la personnalité (Claudine dans *Le Torrent*), les altérations [...] de l'espace et

du temps, la régression (Elisabeth dans *Kamouraska*).²²⁰

L'onirique paraît-il a imprégné l'imaginaire d' Anne Hébert dès son enfance:

“ J'ai été élevée là-dedans: l'inexplicable , les choses dont le sens nous échappe. Ce qui se trame dans un autre monde. Toute mon enfance, j'ai baigné dans les contes de fées et de sorcières. Les bonnes et les mauvaises fées. Ça devenait le Bien et le Mal. La religion catholique accentuait ça beaucoup. [...] Tous ces combats avec le Diable faisaient partie d'une mythologie populaire bien vivante. [...] Quand j'ai commencé, pour mon roman *Les Enfants du sabbat* à lire sur la sorcellerie, ça m'a rappelé l'atmosphère de mon enfance.”²²¹

Les personnages ainsi créés par l' imaginaire fantastique d' Anne Hébert, déstabilisent le monde à travers des comportements inacceptables selon les normes des convenances.

Neil Bishop souligne les comportements sexuels non-conventionnels ou socialement réprouvés dans la marginalité/transgression hébertienne sous forme de nécrophilie et de vampirisme²²². Nous ajoutons à ces thèmes, celui de la sorcellerie d' autant plus que la sorcière apparaît déjà dans

²²⁰ Voir P. Penzoldt , *The supernatural in fiction*, cité dans Tzvetan Todorov , *ibid.*, p. 106-107.

²²¹ Anne Hébert, dans Paule Lebrun, “ ‘ Je ne suis en colère que lorsque j'écris ’ ”, *Châtelaine*, novembre 1976. 43. 44, 78, 88-89.

²²² Neil Bishop , *Anne Hébert , son œuvre , leurs exils* , Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, p. 179

trois textes sous les prénoms de Julie, Héloïse, et Elisabeth d'Aulnières.

Avant d'amorcer l'étude de la sorcière dans le roman d'Anne Hébert, nous démontrerons en bref la place de la sorcière dans la tradition sociale et littéraire, soit française, soit québécoise. Depuis toujours, la femme a été l'objet de jugements, d'anathèmes, de boutades émanant de toute part: de personnages importants ou du commun des mortels, chefs religieux, gouvernants, médecins et surtout écrivains. Les notions de la 'faiblesse', 'd'inconstance' du "sexe faible" ont perduré sous forme d'une misogynie qui a rendu la femme victime du regard mâle et des actions qui en ont résulté.

Que ce soit par menace ou raillerie, la femme a été au centre des préoccupations, en tant que sujet diabolique, sorcière, Eve et tentatrice. Les sorcières restèrent un thème littéraire fréquemment utilisé, Rabelais, Ronsard et Du Bellay l'ont évoquée, aussi bien que Shakespeare, dont les sorcières dans *Macbeth* s'associent à la thématique du mal. À côté des textes littéraires dont le ton parodique a pour but d'amuser le lecteur, les autres textes, médicaux et juridiques condamnent la compétence médicale de la sorcière. Les sorcières, à qui s'adressent les personnes durant les temps difficiles, famines, maladies, privations, deviennent les sauveurs du peuple mais pourchassées par la loi officielle. Au quatorzième siècle,

l'Église déclare que " si la femme ose guérir sans avoir étudié, elle est sorcière et meurt "223. Sprenger, un dominicain, rédige le code juridique de l'Inquisition et écrit:

" La femme est plus charnelle que l'homme, ce qui ressort de la formation d'Eve, car elle a été formée d'une côte de la poitrine de l'homme qui étoit tordue, ce qui fait qu'estant un animal, imparfait elle est toujours plus sujette aux suggestions du démon." 224

Le fantastique et le mythe s'allient forcément dans la figure de la sorcière, personnage assez récurrent dans le texte québécois au féminin. À part les textes d'Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, *Héloïse* et *Kamouraska*, d'autres textes féminins québécois, notamment, *La Nef des sorcières*, texte collectif publié en 1976 225 et *Les Fées ont soif* de Denis Boucher226, se réfèrent à la sorcière ou Eve dont l'image s'oppose à celle de la Vierge. La tradition qui se veut misogyne s'oppose à tout ce que relève du charnel et considère Eve comme le symbole de la tentation sexuelle. À l'intention de déconstruire le paradigme de la sorcière et de la Vierge, sujet /objet, nature/culture, nocturne/diurne, les écrivains féminins ont attribué à la sorcière un pouvoir féminin, sitôt marginalisé, mais désormais légitime.

223 Jules Michelet, *La Sorcière* (Paris : Juillard, 1964), p. 23.

224 Sprenger, *Malleus Maleficarum*, *Le Marteau de Sorciers*, 1487

225 Montréal : Quinze, 1976.

226 Montréal, Intermède, 1978.

Le roman d' Anne Hébert, *Les enfants du sabbat* peut servir d' exemple d' une subversion de l' idéologie dominante tout en remettant en question le rôle attribué aux femmes par la mythologie et le symbolisme patriarcal. Ainsi, par l' inversion couvent/cabane, s' affirme l' émancipation de Sœur Julie, autrement dit, son affranchissement de la condition de femme par l' ensorcellement du couvent et l' éclatement des frontières spatio-temporelles. Ce monde désordonné, du couvent et de la cabane, n' est que symbolique de l' inversion des rôles qui se met en place par rapport à l' homme et à la femme. . Tout d' abord, le rite du sabbat lui-même, est célébré par le diable et la sorcière, la fonction transgressive de la sorcière étant prédominante. Déjà la figure de la sorcière était présente dans *Kamouraska*, Elisabeth et Aurélie sont présentées d' une manière plutôt allusive. Les événements des *Enfants du Sabbat* prennent leur signification sous le code de la sorcellerie. Sous l' égide du couple des sorciers, Philomène et Adélarde, une série d' actes et de discours blasphématoires caractérisent les activités des habitants de la cabane: orgies, viol, inceste, diable et sorcière, invocations sacrilèges, tout se passe dans une sorte de délire. À l' intérieur du récit global se décèle une mise en abyme parodique de l' univers sacré.

La sorcière, comme la femme-vampire devient le symbole du nouveau visage de la femme en voulant " passer de l' état d' objet à fonction mimétique assignée par la loi, à celui

de sujet à fonction diégétique, sujet du corps, du faire et du dire, c' est-à-dire rejeter le modèle de la Vierge, reine du Moyen-Age." ²²⁷ Désormais, la femme assume une fonction transformationnelle, la cabane et le couvent font partie d' un Univers au féminin, où s'opposent nature/culture (le sabbat des sorciers et les rites sacrés), fonction transgressive / loi, univers au féminin/ univers au masculin. Le monde inversé du couvent et les débordements des rites de la cabane emportant sur le divin sont des prétextes dont se sert l' auteur pour placer la femme en une position sitôt inattendue: Celle de domination, au lieu d' être dominée, de prêtresse, plutôt que de fidèle: les chômeurs "rendent hommage" à la sorcière Philomène (p.44), et celle-ci préside à l' autel ou de ses " mains saintes et sans pudeur ", elle " délivre l' esprit captif, le rend léger et capable de voyager hors du monde. " (ES p. 38). Plus loin, en assumant des rôles de prêtresse et même de divinité, Philomène en prend les gestes: soit, elle s' allonge sur le ventre pour recevoir les hommages du cortège des gens qui défilent devant elle, soit " elle relève sa croupe et s'offre à l' hommage de ses sujets ", qui chacun à son tour " embrasse le derrière ". (ES p. 39) Philomène initie sa fille Julie à la sorcellerie lors d' un rite écœurant de brutalité et cruauté. Julie fait les mêmes gestes que sa mère: " Me voici maintenant

²²⁷ Voir Maroussia Hajdukowski-Ahmed " La Sorcière dans le texte (québécois) au féminin ", *The French Review*, Vol. LVIII, No. 2, December 1984

à quatre pattes, sur la table, couchée sur le ventre, ressemblant à ma mère, sur l' autel, au fond du ravin ". (ES p. 67).

La sorcellerie passe de la mère à la fille et semble même liée à la condition féminine puisque Julie descend d' une longue lignée de sorcières, d' une " étrange généalogie ", qui remonte jusqu' à Barbe Hallé, prière à quitter la France pour la Nouvelle France et qui, d' après le récit, devait être sorcière elle-même. Cette lignée de femmes est présidée par un diable masculin qui en réclame la possession avec " une voix de stentor " : " Mes créatures, toutes mes créatures superbes, mes femmes et mes filles, depuis trois siècles... " (ES 103-4). La continuité de la sorcière trouve un écho dans les paroles de Soeur Julie: " Je serai mère et grande mère, maîtresse et sorcière. " Si forte est la transmission de la qualité de sorcière de la mère à la fille, que Soeur Julie, même au couvent est envahie par la mort de Philomène, brûlée vive: " C' e st elle ! C' est ma mère. C' est moi. Je suis elle et elle est moi. Je brûle ! C' est mon tour à présent " (ES p 161)

À travers la continuité de la sorcière qui assure le pouvoir d' une génération à l' autre, Anne Hébert a voulu montrer le pouvoir féminin qui renaît et persiste malgré les circonstances qui auraient pu l' étouffer. Nous citons un

extrait du texte des *Enfants du Sabbat* en guise de support
aux autres exemples cités ci-dessus:

“ Elle, toujours elle, renaissant sans cesse de ses cendres, de génération en génération, de bûcher en bûcher, elle-même mortelle et palpable, et pourtant surnaturelle et maléfique; sa chair et ses os, son sourire perfide, ses dents, ses ongles et ses os. [...] Elle qu'on emprisonne et qui file, à travers les murs, comme l'eau, comme l'air. Elle est partout à la fois. Dans la pharmacie où on la tient prisonnière, chez les dames du Précieux Sang [...]. Elle, enceinte de je ne sais quel fœtus sacrilège. Homme ou diable, c'est une abomination. [...] Elle! Toujours elle! Sorcière ! et la mère l'était aussi. (Tout le monde sait que la sorcellerie est héréditaire) Et son arrière-grand-mère. Et son arrière-arrière-grand-mère. Et l'ancêtre, là, tout au bout de la lignée ” (ES p 179)

En plus de cette capacité de la transmission du pouvoir, Anne Hébert attribue à la femme des qualités surnaturelles: elle est libre, malgré son emprisonnement, omniprésente. Encore une fois, l'auteur se sert des allusions à la Bible et au sacré pour souligner la puissance que seul Dieu peut donner aux mortels, mais qui dans la monde inversé, ou plutôt perverti d'Anne Hébert, est conférée par le diable. Dans le texte, nous décelons trois références, la première renvoie au mythe de Phénix ²²⁸ que le symbolisme associe à la résurrection, l'immortalité et la résurgence cyclique. Ce n'est pas par hasard que la sorcière brûlée au bûcher ressemble à l'oiseau mythique qui renaît de ses propres cendres après s'être

²²⁸ Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. Cit., p. 593.

consumé dans les brindilles de son nid. Ce n' est pas par hasard non plus, que la femme dans *Kamouraska* rejette l' anéantissement total:

“ Dans un champ aride, sous les pierres, on a déterré une femme noire, vivante, datant d' une époque reculée et sauvage. Étrangement conservée. On l' a lâchée dans la petite ville. [...] Tant la peur qu' on a de cette femme est grande et profonde. Chacun se dit que la faim de vivre de cette femme, enterrée vive, il y a si longtemps, doit être si féroce et entière...” ²²⁹

La même faim de vivre et de se perpétuer, la même qualité du phénix qui renaît à chaque fois, s' impose chez la femme hébertienne.

La deuxième référence dans le texte des *Enfants du sabbat* fait partie d' une série de références parodiques à l' Écriture et évoque la libération des apôtres Paul et Silas (*La Bible*, Actes 16:26) des chaînes par lesquelles les Romains les tenaient prisonniers. Les *apôtres* furent libérés par l' intervention divine plus d' une fois. Sœur Julie, grâce à ses dons diaboliques, brise les frontières spatiales du couvent où elle est tenue prisonnière, pour se trouver partout: dans la pharmacie où on la tient prisonnière, chez les dames du Précieux-Sang et sur la côte de la Canoterie, au chevet de sa

²²⁹ Anne Hébert, *Kamouraska*, op. Cit., p. 250

belle-sœur qui est en train d'accoucher, " *Somewhere in England.* " (ES p. 179-180).

Les actions de Sœur Julie sont la mise en abyme de l'univers sacré, donc, la naissance et la mort du Christ n'en sont pas exclus. Toujours au sens dérisoire, la transgression du sacré va encore plus loin lorsque la naissance du Christ né d'une Mère Vierge, est devenue le modèle parodique à l'aide duquel Julie engendra son enfant malgré sa réclusion dans le couvent. Le message subversif de l'auteur est bien évident: en acceptant l'annonce faite par l'ange du Seigneur " Je suis la servante du Seigneur, qu'il me soit fait comme tu l'as dit." (Luc 1:38)²³⁰ Marie fait un acte d'obéissance et de soumission au Seigneur. En ses paroles (" Comment cela sera-t-il possible, puisque je suis vierge ? " Luc 1: 34) se reflètent l'innocence et la pureté. Marie avait été choisie par Dieu pour être la mère de son fils et l'ange de Dieu lui fait part de ce privilège " le Seigneur t'a accordé une grâce particulière, il est avec toi ". (Luc 1: 28) .Marie n'est que le Sujet passif, soumis à la volonté du Créateur. Julie, bien au contraire prend en main son propre destin et décide de son sort: "J'enfanterai par magie " (P.174) . Aucune autre force humaine ni divine ne paraît avoir joué un rôle dans sa grossesse. Elle en assume pleinement la responsabilité, l'attribue à ses pouvoirs et

²³⁰ *La Bible* , Alliance Biblique Universelle, 1991, p. 404.

héritage de sorcière: "Mon enfant n' a pas de père. Il est à moi, à moi seule. J' ai ce pouvoir. Adélarde et Philomène me l'ont conféré en me sacrant sorcière et toute-puissante dans la montagne de B..." (ES 176)

La sorcière va encore plus loin. Lorsque l' enfant naît, comme Dieu le Père a sacrifié son fils pour apporter le salut aux hommes, elle permet la mort de son bébé et apporte la damnation au couvent. L' abbé Flageole et mère Marie-Clotilde, pour éviter le scandale, étouffent le nouveau-né dans la neige. Julie se réjouit de cet acte de l'immolation de son fils: " Je leur ai donné le démon à communier. Le mal est en eux maintenant. Je n' ai plus rien à faire dans cette maison. Mission accomplie. Mon maître sera content. Il m' attend dehors. " Le nouveau-né est évidemment le fils du diable. Sa description, chargée d' ironie, montre un être ambigu, à la fois comme tous les nouveau-nés, (rouge, fripé) et en même temps, un être monstrueux, véritable fils du démon. En le couvrant de neige comme pour éteindre le feu de l' enfer, Flageole ne fait que le répandre dans tout le couvent. Cela était effectivement la ' mission' de la sorcière. Julie est allée plus loin que sa mère: " Je triompherai là où Philomène a échoué " (ES p. 174). En son fils elle a engendré le diable et par ce fait, elle a assuré la continuité du pouvoir maléfique au couvent. En même temps, elle a inversé le plan divin pour le salut des hommes et établit

son propre plan de damnation. Les sorcières Julie et Philomène se conforment à la description de la sorcière triomphante (la sorcière prêtresse) de Michelet, d'après la lecture de Barthes:

“Elle est une femme grande, épanouie; du corps humilié, elle est passée au corps triomphant, expansif. Les lieux érotiques eux-mêmes se modifient : [...] ce sont maintenant les yeux, d'un jaune mauvais, sulfureux, armés de regards offensifs, ce que Michelet appelle la *lueur*, qui est toujours chez lui une valeur sinistre; c'est surtout la chevelure, noire, serpentine, comme celle de la Médée antique.”²³¹

Philomène est présentée dans toute sa gloire de femme dont le corps épanoui est le lieu de la 'jouissance' plutôt que de la reproduction. Elle a des “seins rebondis,” la croupe splendide”, “une tête jaune réjouie, tenue haute”, de “grosses cuisses, là-dessous, moelleuses, confortables” (ES p. 32, 58). Une fois initiée à la sorcellerie, Julie acquiert l'érotisme de sa mère. Elle aussi songe à l'inceste avec son frère, est désirée autant que Philomène par son père-diable. Au couvent, elle éveille des désirs érotiques chez ceux qui devraient représenter la loi du couvent: les religieuses, l'abbé Flageole et surtout le docteur Painchaud. Celui-ci, déjà séduit par la “vitalité” de ce “corps extraordinaire”, par “la beauté de sœur Julie”, est

²³¹ Roland Barthes, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.117

fasciné par ce qui se passe dans ce corps pendant la grossesse de Julie.

La sorcière “trionphante ” de Michelet ²³² a un regard qui se distingue à cause de la “ lueur ” que donnent ses yeux jaunes. Les mêmes traits sont visibles en Julie Labrosse: “ Je leur fais peur parce que j’ ai les yeux jaunes, comme ma mère et comme ma grand-mère. Toute une lignée de femmes aux yeux vipérins, venues des vieux pays, [...] avec leurs pouvoirs et leurs sorts en guise de bagages, s’ accouplant avec le diable, de génération en génération ”. Le pouvoir de la femme vient de son héritage. De la mère à la fille, la sorcellerie passe par le corps aussi bien que par le savoir. Julie domine le milieu qui l’ environne par ses dons extraordinaires. L’ ubiquité dont elle fait preuve en se déplaçant partout à la fois se relie avec une clairvoyance, que l’ auteur semble attribuer à la “ lueur ” maléfique de ses yeux jaunes. “ Sœur Julie “ sait ” que dans la maison fermée, dans une des chambres du premier étage, à travers une peau de plus en plus transparente, pointe un fin squelette de craie blanche ”. Pour Julie “ savoir ” c’est “ voir ”. Encore un don extraordinaire que lui confère sa qualité de sorcière.

Malgré toutes les inversions de l’ univers sacré, la parodie blasphématoire des citations bibliques, nous sommes

²³² Jules Michelet, *La Sorcière*, op.cit.

arrivés à la conclusion que le roman *Les enfants du sabbat* remet surtout en question la condition faite à la femme par la mythologie du modèle androcentrique. La sorcière Julie exerce son pouvoir au sein de la misogynie et du patriarcat et prouve la vérité de ce qu'écrit Michalska:

“ Vénérée ou profanée, la femme reste signal d'alarme ou de délectation. Absente de l'ordre symbolique, elle ne peut représenter que l'infraction ou l'anormalité. La sorcière est précisément la charnière qui saute entre les signes convenus.

La sorcière s'évade du cercle domestique et repousse la frontière culturelle au-delà du permissible, du convenable, du propre. Cette femme dépasse les bornes! ” ²³³ .

Effectivement, Julie renverse l'ordre symbolique lorsqu'elle rend impuissants ou ridicules les hommes qui visitent le couvent. C'est d'abord l'abbé Migneault “ réduit à sa plus stricte vérité de prêcheur ridicule et d'homme très ordinaire ” (ES p.53) par le rire de Sœur Julie trois dimanches de suite. L'abbé reconnaît sa nullité et quitte le couvent pour n'y plus revenir. Le docteur Painchaud s'exprime en un discours misogyne qui lui fait promettre d'opérer sœur Julie et de lui enlever “ tout ça ” qui lui aigrit le corps et l'âme. “ Il faut l'empêcher de nuire, la rendre impuissante, lui fermer ses sales yeux jaunes, le temps d'une bonne anesthésie, être le

²³³ Madeleine Ouellette-Michalska, *L'échappée des discours de l'oeil*, Montréal, Héxagone, 1990, p. 218.

maître absolu de sa vie et de sa mort, lui ouvrir le ventre et le recoudre à volonté, jeter aux ordures tout ce bataclan obscène (ovaires et matrice) qui ne peut servir à rien. ” (ES p.72). Mais très rapidement le médecin sera lui aussi ramené à sa profonde vérité lorsqu’ il se laisse ensorceler petit à petit par le charme diabolique de Julie. Il découvre en lui-même le désir de la femme, lui qui cherchait la protection des “ vierges-mères ” au couvent. Maintenant, c’ est Julie qu’ il cherche pour la ramener “ en pleine vie normale et ordinaire ” (ES p 163) et parce qu’ il la désire comme un homme. Ensuite, c’ est le tour du grand exorciste (ES pp170-73) sensuel, frivole et vaniteux, qui se fait complice de Sœur Julie en éprouvant lui aussi un attrait irrésistible pour la femme qu’ il est censé exorciser.

Tout au long, nous sommes les témoins d’ une lutte soutenue entre la jeune religieuse-sorcière et le milieu environnant où la polarité existante oppose “ sorcière/ loi de la mère/ corps-jouissance/ transgression/ clairvoyance, à inquisiteur/loi du père/ corps-reproduction/ aveuglement. ”²³⁴ En la faisant se soumettre à des lois contraires, Anne Hébert a réinventé la femme. Sœur Julie incarne la femme qui renaît d’ une existence gommée dans l’ anonymat pour se faire entendre à la fin.

²³⁴ Maroussia Hajdukowski-Ahmed , *op. Cit.*, p. 266

Nous nous rapportons une deuxième fois à l' image symbolique du phénix légendaire, qui renaît de ses cendres. La femme hébertienne cherche la perpétuité, mais dans *Les enfants du sabbat*, force est de dire que, la réalité de l' univers patriarcal est bien présente, car à la fin Julie disparaît avec son père/diable, dont elle paraît accepter les ordres: " Mission accomplie. Mon maître sera content. Il m' attend dehors ". Même si l' intention d' Anne Hébert est de faire valoir la nouvelle image de la femme, elle ne nous laisse pas oublier que le patriarcat existe et existera toujours. Anne Hébert a d' ailleurs déclaré à propos des *Enfants du sabbat* que " C' est la première fois qu' un homme gagne dans mes romans ..."²³⁵ Certes, tous les personnages féminins dans le roman, sorcières ou religieuses semblent se soumettre à une autorité masculine, Satan ou prêtre.

Et pourtant, en choisissant la figure de la sorcière et du vampire, Anne Hébert puise largement au fantastique, lieu métaphorique du dépaysement, où la femme, marginalisée par son milieu environnant, peut accomplir son acte de révolte, même si cela implique le renversement total de l'ordre du monde.

²³⁵ Anne Hébert, dans G. Escomel, *op.cit.*, p.14.

B. Représentations prises du réel

Vampire et sorcière, la nouvelle femme prend un troisième avatar, toujours dans la marginalité mais cette fois sous le code du réel. Nous adoptons cette optique pour étudier la figure de la lesbienne, l'incarnation de la réalité plurielle de la femme moderne, qui vise à changer l'image réductrice de la femme dans la société québécoise des années précédant la Révolution tranquille.

*Les Nuits d'Underground*²³⁶ et *L'ange de la solitude*²³⁷ de Marie-Claire Blais se lient au courant dominant au Québec, principalement soutenu par les féministes lesbiennes, Louki Bersianik, Nicole Brossard et Jovette Marchessault. C'est surtout à travers les écrits de Nicole Brossard qu'émerge tout un contexte culturel "au féminin" à l'intérieur duquel les femmes écrivent, se lisent et produisent un intertexte subversif. Désormais, "Transgresser, c'est progresser"²³⁸ et les deux romans de Marie-Claire Blais cités ci-dessus, s'inscrivent

²³⁶ Marie-Claire Blais, *Les Nuits d'Underground*, (1978), Montréal, Boréal, 1990. Les références subséquentes à ce roman renverront à cette édition et les pages seront notées entre parenthèses.

²³⁷ Marie-Claire Blais, *op.cit.*

²³⁸ Louki Bersianik, *L'Euguélonne*, Montréal, La Presse, 1976, pp. 214-398

dans la transgression du modèle androcentrique. Avant d'aborder *Les Nuits de l' Underground* et *L'ange de la solitude*, textes manifestement lesbiens et féministes, nous étudierons au départ les enjeux de l'écriture lesbienne, étroitement liée à la femme lesbienne. Nous verrons d'abord les définitions du mot 'lesbianisme' et ensuite ce que veut dire l'amour saphique dans son contexte relationnel entre femmes et son expression dans la littérature féministe.

a. L'amour saphique

La critique lesbienne a des problèmes quant à la définition du terme 'lesbienne'. Catherine Simpson insiste sur la sexualité et voit le désir charnel comme l'élément de base qui distingue le lesbianisme de l'amitié entre femmes où elles se soutiennent, s'identifient l'une avec l'autre.²³⁹ Une deuxième optique prétend que la littérature élargit le sens et la portée du

²³⁹ Catherine Stimpson, "Zero Degree Deviancy : The Lesbian Novel in English", *Critical Inquiry*, 1981, 8, 2, p. 364

lesbianisme. Adrienne Rich contribue à cette notion élargie du signifiant lorsqu' elle en donne une définition détaillée:

" I mean the term *lesbian continuum* to include a range – through each woman's life and throughout history - of woman – identified experienced not simply the fact that a woman has had or consciously desired genital sexual experience with another woman. If we expand it to embrace many more forms of primary intensity between and among women, including the sharing of a rich inner life, the bonding against male tyranny, the giving and receiving of practical and political support ... we begin to grasp breadths of female history and psychology which have lain out of reach as a consequence of limited, mostly clinical, definitions of 'lesbianism' ."²⁴⁰

La définition d' Adrienne Rich sort du point de vue physiologique du lesbianisme pour lui attribuer des éléments qui lui confèrent une unité notamment, les multiples liens, affectifs et autres, qui soudent le clan féminin. De son côté, Nicole Brossard, féministe et lesbienne, présente les rapports physiques entre femmes et le partage d' un imaginaire féminin comme les moyens les plus sûrs que la femme pourra utiliser pour atteindre sa propre réalité.

Les théoriciens du lesbianisme le voient aussi comme synonyme de force, indépendance et résistance au patriarcat. Dans sa vue d' ensemble de la critique féministe-lesbienne,

²⁴⁰ Adrienne Rich, " Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence ", *Signs* , 1980, pp. 648-49

Bonnie Zimmerman ²⁴¹, aborde la question de la définition du lesbianisme, et les deux types de définitions, exclusive (axée sur les relations sexuelles entre femmes) et la plus élargie, selon l'optique d' Adrienne Rich. De ces deux points de vue, Zimmerman soutient celui de Lillian Faderman qui paraît faire la synthèse entre les deux:

“ ‘ Lesbian ’ describes a relationship in which two women’s strongest emotions and affections are directed toward each other. Sexual contact may be part of the relationship to a greater or lesser degree, or it may be entirely absent. By preference the two women spend most of their time together and share most aspects of their lives ...with each other. ” ²⁴²

La définition de Faderman peut servir à la recherche sur le lesbianisme au moment présent ou à établir une tradition lesbienne. Nous nous servirons de cette définition comme point de départ à notre analyse de la femme lesbienne dans *Les Nuits de l'Underground* et *L'ange de la solitude*.

Nous verrons d'abord très sommairement et sans aucune prétention aux détails historiques quelques manifestations de l'amour saphique avant que celui-ci ne prenne une place si considérable dans l'écriture féminine contemporaine. Notre but n'est que d'établir le parallèle entre

²⁴¹ Bonnie Zimmerman, “ What has never been: an overview of lesbian feminist criticism ”, in G. Green and C. Kahn, *Making a difference*, p.p 177-210.

²⁴² Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men: Romantic friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*, New York: William Morrow, 1981, p. 17-18 cité dans *Making a Difference*, *op.cit.*

ce qui a existé dans l'antiquité et ce qui existe aujourd' hui. La seule différence consiste en des rapports féminins librement vécus aujourd' hui et avoués même dans les écrits des femmes.

Étant données les origines du lesbianisme en la Grèce ancienne, force est de dire que parmi ses déesses, Artémis, à qui correspond la Diane romaine, est la déesse vierge qui rejette les hommes. " Farouche envers les hommes, elle jouera le rôle de protectrice de la vie féminine [...]. Elle symbolise en même temps l' aspect jaloux, dominateur, castrateur de la mère ".²⁴³ Ces aspects sont assez dominants chez un certain type de femmes et surtout dans les rapports entre lesbiennes. Au mythe d' Artémis, se joint celui d' Aphrodite qui réunit en elle la jouissance de l' amour physique, le désir et le plaisir des sens.

" Sur le plan plus élevé du psychisme humain, où l' amour se complète de la liaison d'âme [...] le symbole Aphrodite exprimera la perversion sexuelle, car l' acte de fécondation ne peut être cherché qu' en fonction de la prime de jouissance que la nature y attache. Le besoin naturel s' exerce alors perversement. "²⁴⁴

Le mythe d' Aphrodite se pare d' une nouvelle signification lors de cette étude qui porte sur la lesbienne de Marie-Claire Blais puisqu' il reste l' image d' une " perversion, la perversion

²⁴³ Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 61.

²⁴⁴ Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, 1966, cité dans *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 42.

de la joie de vivre ” ²⁴⁵ et des forces vitales qui visent l’ acte sexuel indépendamment de la procréation.

Les origines de la littérature lesbienne nous renvoient à la Grèce antique, dont Sapho reste le symbole. Dans son école pour les jeunes femmes, à l’ île des Lesbos, Sapho nourrit des rapports érotiques avec ses étudiantes à propos desquels elle écrit des poèmes. Ce n’est pas un hasard que son nom serve à désigner l’ homosexualité féminine, qui se lie donc, autant au “ saphisme ” qu’ au “ lesbianisme ”. La doctrine chrétienne a contribué à refouler toute sorte d’ expression de l’ homosexualité en la reléguant au domaine de la perversion.

Du jour où la société marche vers le libéralisme, foisonnent les œuvres de lesbiennes dont *Le puits de solitude* de Radclyffe Hall (1928) occupe une place très importante dans son genre par l’ appel qui lance l’ auteur à Dieu et au monde pour rendre la dignité et le droit de vivre aux lesbiennes. Par ailleurs, la lesbienne au Québec n’ a pas eu droit au roman avant 1960. Dès la Révolution Tranquille, à part Marie-Claire Blais, Louise Maheux-Forcier et Yvette Naubert bravent les interdits pour affranchir “ ces amitiés particulières ”. Dans leurs romans l’ amour entre femmes renoue les liens avec ce

²⁴⁵ *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p. 42.

qui peut représenter une femme pour une autre: mère, fille, sœur, amie, amante.

b. Les lesbiennes

Pour la présentation de *Nuits de l'Underground*, Marie-Claire Blais, accepte, quoique douloureusement, de quitter une vie intime qu'elle tient à préserver: " Chacun tient à sa vie privée, à sa dignité. Je n'ai pas le droit à la vie des autres et briser l'intimité est terriblement menaçant pour ceux et celles qui écrivent. On risque de nous connaître le plus en nous lisant."²⁴⁶ Ce livre qui plus qu'aucun autre révèle les préférences sexuelles de l'auteur a pris, d'après elle-même, le plus longtemps à être écrit. Dans ce même entretien, Marie-Claire Blais, reconnaît sa propre évolution personnelle qui va de pair avec la nouvelle femme qui émerge dans la société québécoise et elle réclame la reconnaissance de la femme lesbienne à savoir qu'elle ne soit plus tenue à part en raison de sa singularité: " Je veux qu'on aborde ce livre comme un livre ordinaire, comme on lirait un autre livre. La femme lesbienne n'

²⁴⁶ Monique Roy " Marie-Claire Blais : " Chaque livre est un engagement ", *Le Devoir*, 4 mars 1978, p.33.

est pas singulière, sinon dans l' esprit des gens. Il y a des années que je pense à ce livre, je suis mon évolution personnelle qui correspond sans doute à un moment important dans l' histoire des femmes. Ce livre marque-t-il un tournant dans mon œuvre ? Il est difficile de se définir, de définir son œuvre. [...] cependant... Il est vrai que ce livre m'expose davantage ..."²⁴⁷ Ce roman traite de l' homosexualité féminine à travers trois femmes d' âges et milieux différents qui se rencontrent en hiver, la nuit, au sous-sol du bar, nommé l' Underground.

L' auteur a sans doute choisi ce nom pour mieux souligner, la marginalité voire une notion de quasi clandestinité des femmes qui s' y réunissent, comme un clan secret dont les activités se déroulent dans la nuit, hors des regards désapprobateurs. Ici, se réunissent chaque nuit des femmes, soit pour chercher de nouvelles partenaires, soit pour le plaisir de se retrouver ensemble et d' affirmer leur différence. Dans ce lieu secret, " l'univers clos du bar où la vie devenait théâtre ", (NU p. 15) se trouve tout un monde de femmes, chacune ayant sa particularité, le point commun à toutes étant le besoin d' aimer une autre femme. Geneviève Aurès, sculpteur, a un amant à Paris mais lors d' un séjour dans sa ville de Montréal fréquente l' Underground pour répondre à l' appel d' une forme

²⁴⁷ Monique Roy , *ibid.* p. 33.

d' amour qui l' attire plus particulièrement. Lali Dorman, jeune médecin d'origine Autrichienne habitant au Québec, d' une beauté sévère fascine les autres femmes et surtout Geneviève. Marielle, l'ouvrière , toujours gaie et bavarde, la Grande Jaune (" que Marielle désignait ainsi " à cause de ses cheveux jaunes comme le foin " NU p.21) consumée par la drogue, Tony, au prénom masculin, comme aussi René, qui confirme son rôle masculin par ses exploits amoureux parmi des danseuses, des mannequins, des étudiantes. Françoise, âgée de cinquante ans, est l' ancienne femme d' un diplomate parisien et tient une galerie d' art à Paris .

Si précise est l' élaboration des personnages, que seule une ' écrivaine'²⁴⁸ lesbienne pouvait rendre avec une telle justesse l' atmosphère de complicité et l' ambiance du bar lesbien. Dans ce roman, la femme lesbienne est porteuse de questions universelles sur l' amour, l' amitié, la sexualité, et des questions particulières qui hantent Marie-Claire Blais relatives à l' art et la vie.

Geneviève Aurès est le personnage principal, quoique moins coloré que les autres personnages du roman. Son âme d' artiste (" celles qui voyaient Geneviève vivre la nuit, à l' Underground ou chez Léa , ignoraient que vivait en elle cet artiste " NU p. 211), réfléchira les préoccupations de l' auteure

²⁴⁸ Nous utiliserons désormais les expressions au féminin, " écrivaine ", " auteure" , adaptées

sur l'art et la vie. Pour Marie-Claire Blais, comme pour son personnage l'art et l'amour régissent la vie. "Je crois beaucoup à l'art. L'amour, l'art, ce sont des valeurs qui aident les gens à rester sur terre . [...] L'art, comme l'amour transfigure. Mais il y a des êtres pour qui l'art ne parle pas. Alors, pour eux, c'est peut-être le sexe. Ce qui est important c'est que quelque chose leur parle " ²⁴⁹ Si, dans le monde féminin des *Nuits de l'Underground*, Geneviève et Françoise sont émues par l'art et son rapport avec la vie, les autres femmes sont des êtres primaires, ou, comme les décrit Marie-Claire Blais à propos des personnages du *Sourd dans la ville* " il y a des gens extrêmement primaires, qui n'ont aucun sens artistique, qui vivent au jour le jour avec leur dimension à eux, leurs passions, leurs besoins. Mais ce sont tous des êtres qui aiment " ²⁵⁰. La description convient au clan féminin qui se réunit à l'Underground, ne serait-ce que pour le simple plaisir des sens, une nuit bien passée en compagnie d'une autre femme, ou l'évasion dans l'alcool et la drogue.

Nous suivons l'évolution / l'éducation sentimentale de Geneviève Aurès dès la première page lorsqu'elle vit sa grande passion avec Lali Dorman. Celle-ci fréquente l'Underground et se fait remarquer par son allure froide et distante qui la rendent très différente des autres femmes du bar:

par les féministes québécoises, pour mieux représenter la nouvelle image de la femme.
²⁴⁹ Jean Royer " Marie-Claire Blais – Écrire contre la mort ", *Le Devoir*, 19 janvier 1980,

“ en un lieu où beaucoup de filles ressemblaient physiquement à leurs sœurs du dehors , attirant comme elles les hommes [...] Lali, elle, se distinguait par une affirmation profonde d'un *idéal sexuel* qu'elle portait dans toute sa personne, et cela , sans aucun compromis, il était écrit sur son visage aux traits purs et sans fard, comme dans la sobriété de ses vêtements de garçon, dans ses gestes économes, monastiques, éclaircis parfois d'une lueur de grâce, qu'elle était de ceux qui prisonnière des lois du monde, d'un amour poli et travaillé comme une science , dont ils sont, malgré les fers sociaux qu'ils ont dû _porter, non plus les victimes ou les martyrs de jadis, mais les radieux libérateurs de la race fière qu'ils représentent aujourd'hui ”_(NU p. 16)

Lali reste énigmatique puisque sa froideur, son austérité sont en contradiction avec son énorme sensualité. L' intimité qui se développe entre les deux femmes révèle petit à petit dès son origine, le comportement contradictoire de Lali. Celle-ci nous rappelle bientôt la personne de Germaine Léonard, femme médecin aux traits communs avec Lali Dorman, dans *Les Manuscripts de Pauline Archange*²⁵¹. Au départ Lali est présentée en femme ' déféminisée ', en concurrence avec son entourage professionnel masculin. Elle se cache sous une certaine ' masculinité ' préconçue au risque de masquer aussi la sensualité et la générosité qui lui sont innées. À la sortie de l' hôpital, on la trouve taciturne, rigide et calme, “ comme pétrifiée dans sa peine ”. Le lendemain d' une nuit d' amour,

p. 17.
²⁵⁰ Jean Royer , *ibid* , p. 17.

apporte le dédain des liens passionnels et affectifs, un ton de voix dénué de toute émotion. La vraie personne se révèle dans l'intimité lorsque le corps et l'âme sont mis à nu. Les événements douloureux de sa vie, sont à l'origine de son comportement difficile; une enfance chez des parents violents qu'elle a dû quitter malgré la peine de laisser les autres enfants à la maison. D'origine juive, harcelée par la peur et le danger, elle quitte aussi son pays ravagé par la guerre. Lali, qui se considère dépossédée du monde se ressource dans sa *différence*, dans son *idéal sexuel* qu'elle affiche sans aucun compromis, et avec fierté.

Les deux premiers chapitres du roman racontent l'amour de Geneviève pour Lali. Quant aux deux derniers chapitres, ils présentent l'amour de Geneviève pour Françoise, une Parisienne de vingt ans son aînée, directrice d'une galerie d'art. Avec chacune des deux amantes, Geneviève, change sa propre vision du monde et ce faisant elle est porteuse de questions dont est enrichie l'intrigue. " Question, aussi des rapports entre l'art et la vie, entre l'amour de la beauté et l'amour des êtres." ²⁵² Le visage de Lali est toujours associé à un beau tableau, dépourvu de vie, alors que Françoise exprime la vie, le mouvement, dans son ardeur de vivre et dans

²⁵¹ Marie-Claire Blais , *Manuscrits de Pauline Archange* , *op.cit.*

²⁵² Gilles Marcotte " Une saison dans la vie d'Geneviève Aurès ", *Le Devoir*, 25 mars, 1978, p. 35.

les tableaux exécutés dans sa jeunesse. L'incipit du roman présente l'essence de son rapport avec Lali:

“ L' amour de Geneviève Aurès pour Lali Dorman naquit comme une passion pour une œuvre d'art. Sculpteur, Geneviève éprouvait déjà, pour le visage humain, une curiosité profonde [...] ce visage dont elle s'éprit peu à peu, croyant découvrir dans ces traits aveugles les plus pures expressions, austères jusqu'à la morosité parfois, de la peinture flamande. ” (NU p. 9)

Lali devient aussitôt un objet passionnel et artistique. En observant le visage de Lali, Geneviève croit y découvrir les pures expressions de la peinture flamande. Tout au long de la relation amoureuse, Geneviève appréciera en Lali “ la beauté, la perfection de l' art ” (NU p.22) même à la fin de la liaison, elle continuera toujours à apprécier son ancien objet d'amour par sa valeur esthétique (“ L' expression artistique d' un être, non plus la douleur que les gestes d' une femme réveillent en vous”). Plus tard Geneviève se rendra compte que ce regard sur une autre personne est illusoire et imparfait. Lali demeure effectivement un être vraiment incapable d' aimer “ elle avait le génie d' éveiller l' amour sans pouvoir y répondre, ou bien elle y répondait sans aucun désir de l' âme, chérissant chez les femmes [...] leurs corps ...” (NU p. 120). Plus tard, la campagne hivernale sera comparée au “ blanc désert intérieur dans l' âme de Lali ” (NU p. 162). Pour Geneviève, l' art sera toujours lié à la vie, et sa vérité puisée à l' expérience

passionnée de la vie. En préférant, au terme de sa quête amoureuse, Françoise à Lali, qui ne demeure pour elle qu'une belle image, Geneviève opte pour la vie. Une vie imparfaite ou limitée, elle l'emporte sur tous les délices de l'art. En opposition au personnage esthétisé de Lali, Françoise offre l'alliance indéniable entre l'art et la vie même.

Françoise est atteinte de maladie, mais encore fascinante pour Geneviève en raison de la multiplicité des facettes de sa personnalité, cause de son attrait puisqu'elle est à la fois " bel homme et femme séduisante ". (NU p. 223) pleine d'une " sensuelle magie ". Elle était partie autrefois " à la conquête de tous les plaisirs " (NU p. 246) et pour embrasser toutes les carrières. Toujours éprise des visages des femmes, la femme et l'artiste en Geneviève, la poussent à s'approcher de ce " visage triste mais radieux [...] fort et marqué, [...] recouvert d'un subtil voile de maquillage [...] le regard de Geneviève ne pouvait soudain plus se détacher de la vie stupéfiante qu'elle voyait là, vie contenue, haletante " (NU p. 219). Si fort était l'appel à la vie dans le visage de Françoise que Geneviève l'oppose à la " vie pétrifiée " qu'elle voit chez l'entraîneuse, la jeune fille dont elle fait l'esquisse et qui a la moitié de l'âge de Françoise.

À l'inverse de ce que représentait Lali, Françoise appartient à une autre génération et a un discours différent.

Si Lali vit sa différence avec fierté, Françoise la cache, elle appartient aux “ générations du silence ” (NU p 298), pour qui vivre d’ après ses préférences est encore honteux. La vie de Françoise a été un refoulement prolongé de sa vie intérieure. Elle l’ a cachée surtout à sa famille, à ses filles: “ je pourrais leur faire beaucoup de mal en leur révélant ma nature [...] je préfère ne pas affronter cette question ”. De même, contrairement à Lali qui passant sur “ toute condamnation sociale ” (NU p 44) gardait serrée la main de Geneviève dans les rues, Françoise, retirait son bras à Geneviève dans la rue, en sortant du bar. (NU p235) Cela n’ empêche que Françoise rassure son amante en disant: “ l’ amour entre deux femmes, c’ est la plus belle chose du monde ”. Les conventions sociales propres à son milieu la contraignent pourtant à des concessions et Françoise, après une nuit passée chez elle avec Geneviève, s’empresse de réveiller son amie avant l’ arrivée des “ femmes honorables ” qui seraient étonnées de les voir ensemble .

De son contact avec Lali, Geneviève retire des expériences de tendresse, de sensibilité à la douleur, des sentiments qu’ elle investira dans sa relation avec Françoise, dont le corps est ravagé par la maladie et l’ esprit encombré de sentiments de perte, d’ abandon, de fin imminente. “ C’ est mon chant de cygne”, disait Françoise dans le bar où elle avait

passé des nuits folles autrefois, ou elle s'écrit en un moment de désespoir " Tout est fini maintenant, tout est fini ".

La différence d'attitude entre Françoise et les autres femmes lesbiennes nous paraît particulièrement intéressante du point de vue de notre étude. Françoise et les autres femmes appartiennent à deux générations différentes, séparées par 20 ans. Si les plus jeunes affichent leur différence beaucoup plus librement, Françoise est celle qui souffre le plus de sa différence. Sa vraie vie ne commence que lors de sa rencontre avec Geneviève. Elle représente une résurrection physique et spirituelle. Physique, puisque Françoise se laisse épuiser par sa maladie jusqu'au moment où " tout change " et elle regrette son " acte de désespoir " (NU p 269). L'amour de Geneviève entraîne un renouveau de sa vie intérieure, l'acceptation de soi-même, d'un mode de vie dont elle s'est privée pour des contraintes sociales. En lui donnant son amour, Geneviève lui demande tout. " Geneviève, qui avait eu l'air de ne rien demander, lui demandai tout, car n'exigeait-elle pas dans son intransigeance, que Françoise revienne non seulement à la vie, mais qu'elle crée une vie nouvelle, auprès d'elle ". (NU p) C'est le début de l'espoir pour Françoise, la fin de la solitude vécue à plusieurs niveaux.

Françoise est seule parce qu'elle a peur de se reconnaître différente. C'est le personnage féminin qui

représente la lutte intérieure entre l'être et le paraître, entre ce que l'on ressent vraiment et l'apparence à respecter. En tant que mère et femme mondaine, Françoise se plie aux exigences de la société qu'elle fréquente. La voix de l'auteure lesbienne se fait entendre à plusieurs reprises, revendiquant le droit de la femme à aimer une autre d'un amour légitime. Ce droit lui est refusé par les traditions qui " tuent en nous ce qu'il y a de plus vivace et de meilleur " le " paria ", qui se cache dans la femme lesbienne et qui pour elle constitue la vie même. (NU p.240)

Voilà l'origine du malaise dans l'âme de Françoise, ce conflit perpétuel qui s'étend jusqu'à sa conscience de Dieu. D'une part, elle professe avoir hérité de ses parents agnostiques une conception païenne de la vie, laquelle lui avait inspiré " ce défi des lois morales pour la conquête du plaisir ", et d'autre part, elle se sent attirée vers Dieu, se laisse émouvoir par les rites religieux et trouve la paix dans le calme silence des églises.

Tous ces aspects d'elle-même présentent tour à tour l'immensité du conflit, les " deux personnages " en Françoise, " s'offensaient l'un et l'autre pour mieux s'unir " (NU p. 286)

Le mariage, la vie bourgeoise, la maternité doivent forcément l'emporter sur le délire des sens et l'imagination. Geneviève se demande si Françoise ne s'accuse pas même, par son silence, d'avoir privé ses filles, de son amour maternel qu'elle donne spontanément à ses amantes. Le silence que s'impose Françoise est celui de beaucoup d'autres femmes. Marie-

Claire Blais, par le truchement de Geneviève, proteste contre “ ce silence qui avait étouffé des générations de lesbiennes, ce reniement de soi qui les avait exilées de leur vraie nature .”(NU p289)

Les rapports entre Geneviève et Lali et plus tard Françoise ne sont que représentatifs d’ un réseau de liens encore plus étendus entre les femmes de l’ Underground. Cette sorte de vie en communauté des femmes, où ces “ hors-la-loi ” “ créent de plusieurs manières, un refuge éloigné du monde masculin, ce que Luce Irigaray appelle “ une nécessité de non-mixité ”²⁵³ nous l’ avons déjà remarquée dans *L’ ange de la solitude* ²⁵⁴. Si l’ Underground devient un lieu de rencontre et d’ échange où les couples se forment et se fréquentent, les lesbiennes dans *L’ ange de la solitude* partagent leur quotidien dans la vie commune d’ un appartement. Dans les deux cas, l’ amour saphique incarne la sublimation des multiples visages de la figure féminine: mère, fille, sœur, amie, amante. Loin de l’ avilissement que lui impose la relation hétérosexuelle, de dominateur et dominée, cette relation s’ établit sous le signe de la plénitude et de l’ épanouissement de la personnalité féminine.

²⁵³ Estelle Dansereau, “ Lieu de plaisir, lieu de pouvoir: le bavardage comme contre-discours dans le roman féministe québécois”, *Voix et Images*, vol.xxi , no.3, printemps, 1996., p. 429

²⁵⁴ Nous faisons référence à ce roman de façon détaillée dans notre chapitre intitulé “ La Mère”.

Plus particulier encore, dans ce monde de femmes est la présence/absence de l' homme. La plupart des lesbiennes refusent l' homme, parfois avec une haine à peine cachée comme dans le cas de Lali Dorman: " *You will be with a man ? How could you ? I don't like men ,* " " *Men, always men, it is too unfair, [...] Disgusting !* " ou encore " *Ah men, they are all alike,* " dit Lali avec amertume, " *all pigs* " (NU pp 41, 92, 177). Cette tirade virulente contre le sexe masculin a toutes les caractéristiques du séparatisme féministe qui envisage l' hétérosexualité en tant qu' institution politique plus que comme choix personnel. Autrement dit, les rapports homme-femme sont politiques, il s' agit de ' pouvoir ' et de ' domination '. Le séparatisme des féministes lesbiennes est une stratégie politique à laquelle ont recours les femmes pour la prise du pouvoir et l' ébranlement de l' édifice patriarcal.²⁵⁵ Selon Adrienne Rich²⁵⁶ une conscience politique féministe s' élabore déjà dans le choix d' une femme pour partenaire sexuel en dépit de la société hétérosexuelle et le lesbianisme fait plus que franchir l' interdit: il nie tout droit de l' homme sur la femme. Effectivement, une des manifestations très pertinentes du féminisme lesbien se trouve dans l' absence quasi-totale de l' homme. Dans les deux romans, *Les Nuits de l' Underground* et *L' ange de la solitude*, tout expérience étant centrée sur la

²⁵⁵ Voir Susan Hawthorne " In defense of separatism ", *A Reader in Feminist Knowledge* , (ed . par Sneja Gunew) , London & New York, Routledge, 1991, p. 312.

²⁵⁶ Voir Adrienne Rich , citée dans *A Reader in Feminist Knowledge* , *ibid.*, p. 316.

femme, l'homme est soit absent, soit objet de méfiance ou de haine.

L'analyse que fait Simone de Beauvoir de la lesbienne aide à comprendre certaines des réactions des personnages de ces deux romans dans le regard qu'elles portent sur l'homme:

“ il y a chez elles comme chez la femme frigide du dégoût, de la rancune, de la timidité, de l'orgueil, elles ne sentent pas vraiment semblables à eux[...], elles détestent leur pouvoir sur les femmes, elles détestent la “ souillure ” qu'ils font subir à la femme. [...] Cette hostilité complexe est une des raisons qui conduit certaines homosexuelles à s'afficher; elles ne se fréquentent qu'entre elles; elles forment des sortes de clubs pour manifester qu'elles n'ont pas plus besoin des hommes socialement que sexuellement.”²⁵⁷

Voilà ce qui explique l'existence des clans féminins et leur exclusion totale des hommes. Une autre attitude aussi violente que celle de Lali pousse Johnie²⁵⁸ à rompre avec son amante Lydia, qui l'avait trahie en secret en invitant un homme dans leur appartement pendant leur absence. Les articles de toilette que l'homme avait laissés partout avec insouciance deviennent des symboles “ insolents ” de “ l'invasion masculine ”, de son “ narcissisme glacé ”. (AS p 25) Cet incident provoque de la part de Johnie, la victime de la trahison, son épanchement fait de pitié pour les femmes qui se laissent “ transpercer ” par un corps viril, les épouses “ à la

merci de l'adultère, d'une scélératesse des sens qui les détruirait".

Geneviève, en dépit des dix ans de relation hétérosexuelle avec Jean se trouve insatisfaite et cherche "comme beaucoup de femmes aimant les femmes", l'amitié, la compréhension et l'amour. Tandis que beaucoup nous est révélé à propos de ses amantes, Lali et Françoise, Jean reste à peu près un inconnu, si ce n'est au niveau de ses déclarations chauvines sur les inclinations de sa maîtresse: "Tu vis à l'écart de tout, ta sexualité même fait de toi une ennemie de la société, les femmes comme toi ne peuvent pas être les mères de nos enfants ..." (NU p 82). À ces mots, les femmes dans *L'ange de la solitude* répondent à leur tour: Marianne affirme d'un ton sec lors de sa conversation avec son amie Gérard "que l'homme et la femme mis à part l'énergie sexuelle qui les rapproche sont deux étrangers l'un pour l'autre." (*L'ange de la solitude* p. 67). De même, Sophie, est convaincue que pour les hommes c'est compliqué "d'imaginer ce qui se passe dans le cœur des femmes". (AS p 82).

Même si ces ouvrages ont été écrits à onze ans d'intervalle, la problématique d'un visage renouvelé de la femme présenté dans *Les Nuits de l'Underground* n'a pas trop changé dans *L'ange de la solitude*. Parmi les femmes

²⁵⁷ Simone de Beauvoir, *op. Cit.*, pp 216-17.

affranchies, lesbiennes qui vivent en couples ou en communauté, les enjeux sont à peu près les mêmes: femmes engagées aux choses plus sérieuses de la vie, comme par exemple, leur travail professionnel, au milieu de leurs sœurs bavardes ou paresseuses, femmes en quête d' amour, femmes qui se détruisent, femmes qui n' arrivent pas à admettre leur ' différence ' ouvertement. Dans l' underground, Geneviève " protégeait son indépendance d' un air ombrageux, se couvrant le front de sa main " au milieu des groupes des femmes qui " jacassaient ", riaient et bavardaient. Jusqu' à la fin du récit, Geneviève est la seule qui a un projet de vie, qui s' engage dans sa profession de sculpteur, métier qu' elle vit intensément. Pour elle, chaque visage féminin devient une œuvre d' art. Elle est aussi celle qui s' acharne sur la recherche de sa propre identité sexuelle et de l' amour. Pourtant, sa quête amoureuse lui apporte bien des échecs. Jean, d' abord, et puis Lali Dorman et Françoise ne restent pas dans sa vie. De même, Johnie, dans *L'ange de la solitude*, se trouve à part dans la communauté où vivent les femmes. Dans la maison de l' Abeille, règne une ambiance d'oisiveté et de paresse ou comme le dit Vincent Nadeau ²⁵⁹ dans cette commune on mène "une existence larvaire, répétitive, monotone ", Johnie est la seule qui écrit et " pense en profondeur ". Ce qui n' empêche

²⁵⁸ Marie-Claire Blais , *L'ange de la solitude* , op. Cit. sous le sigle de AS .

²⁵⁹ Vincent Nadeau , " Des filles et du grand méchant loup : une lecture de *L'ange de la solitude* " dans *Québec Studies* , op.cit. p. 47.

pas Johnie d' avoir une vision apocalyptique du temps qu' elle sent couler et face auquel elle se trouve impuissante: " longtemps même si on avançait même vers la mort chaque jour, il ne se passait rien, il ne se passait rien." (AS p 75). Françoise a ce même sentiment d' impuissance devant la vie qui s'en va: " Tout est fini maintenant ...tout est fini..." (NU p 272). Si fort est son désespoir qu' elle néglige son art, et se laisse presque détruire par la maladie sans se soigner jusqu' au moment où l' amour de Françoise l' emmène vers la résurrection. La même tendance autodestructrice fige l' énergie créative de Johnie. Elle abuse de l' alcool et se cache derrière la fumée de ses cigarettes: " Johnie et les transports de l' écriture, oui, lorsqu' elle n' écrivait pas, sa lucidité la paralysait pendant des jours, c' était l'orage dans la maison, même le géranium dans son pot subissait ces mégots de cigarette qui Johnie écrasait fébrilement parmi ses feuilles, dans la terre trop souvent sèche " (NU p 135).

Encore un dernier aspect commun de la nouvelle femme que nous présente Marie-Claire Blais dans *Les Nuits de l'Underground* et *L'ange de la solitude*, c' est celui de la femme qui se reconnaît différente en préférence sexuelle, mais qui ne l'ose pas admettre. Nous y avons déjà fait référence par rapport à Françoise des *Nuits de l'Underground*. Une autre femme lui ressemble, Marianne, dans *L' ange de la solitude* est aussi la femme cultivée, intellectuelle, " d' une race [...] puissante "

(AS p 69). Le couple formé par Marianne /Johnie ressemble à celui formé par Françoise et Geneviève. La femme plus âgée exerce une influence irrésistible sur la plus jeune. Mais c' est la plus jeune qui est pleinement consciente de son identité et s' y réalise. Françoise et Marianne, femmes mariées, cachent leur vraie identité à leurs familles. Françoise a peur de blesser ses filles, Marianne prévient Johnie " mon mari ne doit rien savoir de tout cela " (AS p 109). Ni Françoise, ni Marianne n' assument leur lesbianisme. Au contraire, c' est à travers elles que leurs jeunes amantes se rendent compte de leur marginalité. Françoise délaisse le bras de Geneviève dans la rue, réveille Geneviève pour qu' elle quitte l' appartement avant l' arrivée de ses amies, ' bourgeoises.' Johnie se retrouve dans la même situation devant les amies de Marianne: " N' était-il pas évident, malgré le soleil, que Johnie n' appartenait pas à ce monde de femmes dont la respectabilité quoiqu' elles fassent, demeurerait préservée, incorruptiblement intacte ? " Avec Marianne, Johnie doit vivre dans la clandestinité, ce qui n' est pas " clandestin pour elle ".

Les Nuits de l'Underground termine sur une note d' espoir pour la femme. La transgression du tabou mène à la mise à jour d' une nouvelle femme par une femme, en dehors de toute référence à l' homme. Au niveau symbolique, c' est le passage de la nuit froide de l' hiver à la chaleur du soleil d' été de l' évocation finale. C' est encore le passage de la

clandestinité de l' underground au dehors où la femme sera bientôt libre d'être elle-même dans une société qui l' acceptera.

Onze ans après son premier roman lesbien, *Les Nuits de l'Underground*, dans lequel l' auteure jette les bases de sa grande utopie lesbienne, le rêve n' est pas encore tout à fait réalisé dans *L'ange de la solitude*. Ce récit exprime les mêmes angoisses de la condition féminine incomprise ainsi que l' expriment les pensées de Johnie: "Johnie se mit à penser à combien ce mot lesbienne était porteur de libelle diffamatoire, dans l' intention des autres, malgré la révolution la plus importante de son époque, il y avait encore les mêmes connotations d' insulte, de mépris honteux, qu'au temps de Radclyffe Hall. " (AS p 109). Le sens de honte, de secret, de marginalité sont implicites dans les composants des titres des ces deux romans. Les femmes se rencontrent en hiver, la nuit, au sous-sol du bar. Tout se passe loin de la société 'normale' où les femmes se protègent dans l' underground pour mieux vivre leur différence sexuelle alors que les femmes dans *L'ange de la solitude* se cherchent pour fuir leur solitude individuelle.

Notre intention dans ce chapitre a été de démontrer comment Anne Hébert et Marie-Claire Blais se sont écartées du chemin traditionnel et des conventions désuètes de la représentation féminine pour en forger des nouvelles. Et nous avons justifié notre hypothèse en prenant les trois types de

femmes que nous avons jugé les plus appropriés: la femme-vampire, la sorcière et la lesbienne. Les deux premiers modèles sont pris au gothique et le troisième à une réalité qui se veut aussi gothique, d'après l'analyse de Coral Howells:

“ with Hébert and Blais it is a question of displacement into fictions of the underground life of self-enclosure and fantasy, as *Nights in the Underground* and *Héloïse* both show. As we might have expected both have strong gothic elements, figuratively in Blais's novel while Hébert's *Héloïse* is gothic fantasy .”²⁶⁰.

Par le truchement de la fantaisie et de la réalité, les deux écrivaines ont donné libre cours à leur prise de conscience féministe et ont abordé le même sujet: la femme qui cherche sa place dans une société imbibée de culture patriarcale, dont la vie s'épanouit avec avidité et violence dans la subversion d'une vie cachée sous terre, perdue dans les murs d' un couvent ou dans un sous-sol.

La femme contrainte à se soumettre aux forces supérieures, en sort encore plus puissante: “ Elle a un très grand pouvoir. C' est un pouvoir noir, en dehors de la société telle qu' elle a été construite... Ce pouvoir, elle a dû l' usurper,

²⁶⁰ Coral Anne Howells, “ Marie-Claire Blais : *Les Nuits de l'Underground*; Anne Hébert: *Héloïse* , op. Cit., p. 160

elle a dû faire acte de sorcellerie. ”²⁶¹ La femme-vampire, la sorcière et la lesbienne sont des représentations de l'exclusion de la femme, de la non-appartenance et de l'exclusion du pouvoir. Anne Hébert affirme que “ mes personnages traduisent physiquement leur douleur. La révolte est tellement obscure, tellement forte, que c'est le corps qui la prend. Chez mes femmes le corps est la parole. ”²⁶² Et il est bien évident que la nouveauté de l' image féminine chez Anne Hébert et Marie-Claire Blais réside en cela. Si l' image de la femme qu' elles véhiculent apparaît comme neuve et transgressive, c' est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, des sensations, des désirs, des refoulements qui lui sont propres. De là surgit Héloïse, la femme-vampire qui cherche la pérennité physique en suçant le sang de l' homme (celui-ci représentant la domination), Julie, la sorcière qui ridiculise les hommes et les manipule en disposant de son corps selon ses caprices.

Marginalité, transgression fantastique: ces trois éléments se chevauchent. La femme a reconquis son corps et en fait ce que bon lui semble. Les lesbiennes vont encore plus loin et construisent leur monde à part , adoptent une “

²⁶¹ André Vanasse, “ L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert ”, *op.cit.* p. 446.

²⁶² Anne Hébert, dans Paule Lebrun , “ Je ne suis en colère que lorsque j'écis”, *Châtelaine*, *op.cit.*, 1976, p.88.

attitude *choisie en situation* , c'est-à-dire à la fois motivée et librement adoptée. ”²⁶³ Geneviève, Lali Dorman et les autres lesbiennes de Marie-Claire Blais rejettent la suprématie masculine et répondent au cri d’alerte de Léa “ on viendra encore vous supplier de vivre dans l’ombre, même si pour vous le temps de l’ Underground est fini ” (NU p298). La femme québécoise est sortie de l’ombre et son nouveau visage rayonne sous un ciel sans nuages.

²⁶³ Simone de Beauvoir , *op.cit.*, p. 217.