

Les figures féminines de l'adolescence dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité

Feminine Figures of Adolescence in the Novels of Anne Hébert: Between the Myth of Prince Charming and Agency

Lucie Guillemette

Volume 8, Number 2, 2005

La jeunesse au Québec. Marges, institutions et représentations

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000913ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000913ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guillemette, L. (2005). Les figures féminines de l'adolescence dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité. *Globe*, 8(2), 153–177. <https://doi.org/10.7202/1000913ar>

Article abstract

This study deals with the representation of the female adolescent in three novels by Anne Hébert in which agency materializes for young heroines called upon to express themselves according to their desires and values, even though they may dream of a Prince Charming. It is a question of showing that adolescent girls, preoccupied as they may be with the quest for a romantic ideal, express their dissidence at the site of a patriarchal order that extols subjugation to models of the traditional woman. If these young protagonists are at first subjected to the fictions of patriarchy, the taking-up of speech transforms them into genuine subjects and leads them to pass through the stages that launch them onto the path of agency.

Les figures féminines de l'adolescence dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité

Lucie Guillemette
Université du Québec à Trois-Rivières

Résumé – Cette étude porte sur la représentation de l'adolescente dans trois romans d'Anne Hébert où se matérialise l'agentivité des jeunes héroïnes appelées à s'énoncer selon leurs désirs et leurs valeurs, bien qu'elles rêvent d'un prince charmant. Il s'agit de montrer que les adolescentes, si préoccupées soient-elles par la quête d'un idéal amoureux, expriment leur dissidence à l'endroit d'un ordre patriarcal prônant l'assujettissement aux modèles de la femme traditionnelle. Si les jeunes protagonistes sont d'abord assujetties aux fictions du patriarcat, la prise de parole les transforme en de véritables sujets et les amène à franchir les étapes les projetant sur la voie de l'agentivité.

Feminine Figures of Adolescence in the Novels of Anne Hébert : Between the Myth of Prince Charming and Agency

Abstract – This study deals with the representation of the female adolescent in three novels by Anne Hébert in which agency materializes for young heroines called upon to express themselves according to their desires and values, even though they may dream of a Prince Charming. It is a question of showing that adolescent girls, preoccupied as they may be with the quest for a romantic ideal, express their dissidence at the site of a patriarchal order that extols subjugation to models of the traditional woman. If these young protagonists are at first subjected to the fictions of patriarchy, the taking-up of speech transforms them into genuine subjects and leads them to pass through the stages that launch them onto the path of agency.

Nombreuses sont les figures de la jeunesse qui circulent dans l'œuvre d'Anne Hébert, alors que l'enfance et l'adolescence y constituent des

Lucie Guillemette, « Les figures féminines de l'adolescence dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 8, n° 2, 2005.

âges de la vie privilégiés¹. Plus particulièrement, le personnage de l'adolescente s'avère un moteur dramatique des récits qui mettent en scène des jeunes filles poursuivant un idéal romantique, véhiculé dans son versant euphorique dans les contes de fées. Depuis la Catherine des *Chambres de bois*² jusqu'au personnage de Delphine, l'héroïne de *Est-ce que je te dérange ?*³, force est de constater que les jeunes protagonistes rêvant d'un prince charmant font face à un écueil, voire une déception. Selon une perspective féministe, pareil schème imaginaire s'inscrit dans l'édification du genre féminin défini d'abord et avant tout par la passivité et l'abnégation, à l'image des héroïnes des contes de fées attendant l'irruption d'un bel amoureux dans leur existence : « Les contes font de la femme une héroïne à rebours, qui assiste de manière purement passive à son propre destin⁴. » D'ailleurs, Simone de Beauvoir a bien mis en relief le rôle traditionnel de la femme cantonnée dans l'immanence, résultant d'un conditionnement social :

[Tout] l'invite à s'abandonner en rêve aux bras des hommes pour être transportée dans un ciel de gloire. Elle apprend que pour être heureuse il faut être aimée ; pour être aimée, il faut attendre l'amour. La femme, c'est la Belle au bois dormant, Peau d'âne, Cendrillon, Blanche Neige, celle qui reçoit et subit⁵.

Issue de la culture patriarcale, la féminité telle qu'elle se déploie dans ces univers de représentations se pose comme un amalgame de traits reléguant les femmes et les jeunes filles à un statut d'objet. Or, comme

1. Si l'adolescence est en soi moins commentée, le thème de l'enfance semble avoir retenu l'attention des critiques : Michel GOSSELIN, « Le ravissement de l'enfance dans les récits d'Anne Hébert », Madeleine DUCROCQ-POIRIER [éd.], *Anne Hébert. Parcours d'une œuvre*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 119-130 ; Robert HARVEY, « L'enfance spectrale à la fracture dans *Les fous de Bassan* », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 5, Université de Sherbrooke, Fides, 2004, p. 111-122 ; Robert VERREAULT, *L'autre côté du monde. Le passage à l'âge adulte chez Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais*, Montréal, Liber, 1998.

2. Anne HÉBERT, *Les chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958.

3. Anne HÉBERT, *Est-ce que je te dérange ?*, Paris, Seuil, 1998.

4. Christophe CARLIER, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 1998, p. 83.

5. Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe. Tome 1*, Paris, Gallimard, 1949, p. 318.

LES FIGURES FÉMININES DE L'ADOLESCENCE

l'affirme Jeannine Aonzo, « le prince charmant avec tout ce que cette notion véhicule de rêves profonds et d'espoirs démesurés, est présent dans chaque personnage féminin de l'œuvre hébertienne⁶. »

Qu'en est-il de la féminité des adolescentes dans les textes hébertiens et de leur obligation de se conformer aux normes sociales en assumant des fonctions d'épouse et de mère? Depuis la parution des premières œuvres, peut-on parler d'une évolution des jeunes héroïnes qui, en dépit de leur quête indéfectible du grand amour, aspirent à se constituer en « sujets parlants et désirants », comme le soutient Helena da Silva⁷? À l'instar de Aonzo, nous pensons que le thème de l'amour romantique, conformément aux idéaux masculins de la féminité, s'articule de façon magistrale à travers cette œuvre romanesque s'étalant sur plus de quarante ans. Cependant, une telle inféodation au culte de l'Amour s'altère tandis que le sujet féminin parvient, à divers degrés, à énoncer ses choix et à devenir agent de sa propre vie. Dans le cadre de cette étude, nous poserons les fictions romanesques comme des récits qui font état d'une interaction entre l'impulsion vitale d'un individu et les circonstances extérieures émanant de l'ordre social et religieux⁸. C'est sous l'angle de la tension existant entre une subjectivité animée d'une volonté et le poids des conventions sociales que nous nous proposons d'examiner les manifestations de l'agentivité de l'adolescente confrontée au mythe amoureux du prince charmant.

Emprunté à la philosophie analytique de l'action, le concept d'agentivité a été développé dans le domaine des études féministes il y a quelques années. Le substantif « agentivité » est la traduction française du terme anglais « agency », présenté à l'origine dans les travaux de

6. Jeannine AONZO, « La femme dans les romans d'Anne Hébert », mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 1981, f. 68.

7. Helena DA SILVA, « Anne Hébert. Le statut du sujet désirant et du sujet parlant dans l'œuvre romanesque », 2 volumes, thèse de doctorat, Département de français, The University of Western Ontario, 1990, 703 f.

8. Anne ANCRENAT parle d'une « expérience intérieure tragique d'être littéralement divisée entre la soumission et la révolte » (*De mémoire de femmes. La mémoire archaïque dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Nota bene, 2002, p. 14).

l'Américaine Judith Butler⁹. L'agentivité se rapporte aux diverses formes de l'action féminine résultant d'une prise de conscience de l'oppression exercée par une société définie comme patriarcale. Comme l'explique Jacinthe Cardinal, l'agentivité permet à la jeune fille de

se construire une identité cohérente, de s'autodéterminer et d'agir avec discernement et en accord avec ses valeurs et ses désirs, [capacité lui permettant] de faire des changements dans sa conscience individuelle, dans sa vie personnelle et dans la société¹⁰.

Articulée au sein de la triade regard/parole/action, l'agentivité féminine consiste d'abord en une prise de conscience, au moyen du regard, des mécanismes d'oppression enfermant la femme dans l'idéologie dominante, puis en une affirmation, par le biais de la parole, d'un désaccord quant aux croyances imposées par cette idéologie. Le sujet féminin peut poser des gestes significatifs à l'intérieur même de ce système dans le but de transgresser l'ordre établi et de proposer de nouvelles significations. Depuis une situation initiale où elle est assujettie aux fictions du patriarcat, l'adolescente hébertienne accède, pensons-nous, au statut de sujet au fil de ses productions discursives et, par conséquent, franchit les étapes la menant sur la voie de l'agentivité. À ce chapitre, Butler précise que l'« attachement passionné¹¹ » à un état de sujétion n'est pas incompatible avec l'avènement d'une subjectivité s'exprimant par la parole. Or, le dire féminin constitue dans le roman hébertien un moyen par lequel les héroïnes aspirent à l'agentivité.

À l'instar de Michel Foucault¹², nous posons l'assujettissement – que l'on peut assimiler ici à la passivité des jeunes filles rêvant d'un prince

9. Judith BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990. C'est à Barbara Havercroft que nous devons l'adaptation française d'« agency » (« Quand écrire, c'est agir. Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, n° 47, été 1999, p. 93-113).

10. Jacinthe CARDINAL, « Suzanne Jacob et la résistance aux "fictions dominantes". Figures féminines et procédés rhétoriques rebelles », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2000, f. 30.

11. Judith BUTLER, *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 28-33.

12. Michel FOUCAULT, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

charmant – comme un état façonnant une subjectivité qui parvient à résister au pouvoir masculin par le biais de ses productions discursives. Notre analyse portera sur les représentations de la jeune fille, celle-là même qui exprime une dissidence à l'endroit d'un ordre patriarcal prônant l'assujettissement aux modèles de la femme traditionnelle, dans trois romans d'Anne Hébert publiés entre 1982 et 1995 : *Les fous de Bassan*¹³, *L'enfant chargé de songes*¹⁴ et *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*¹⁵. Il s'agit de textes où se matérialise l'agentivité des jeunes héroïnes appelées à se dire et à agir selon leurs désirs et leurs valeurs, bien qu'elles soient assujetties à un idéal amoureux. Nous nous proposons de démontrer que le corpus étudié articule un paradigme de l'adolescente dont la quête de l'amour, même si elle résulte en une désillusion, voire une tragédie, finit par transformer la jeune fille en un véritable sujet de parole et de désir.

Nora et Olivia, l'énonciation du désir féminin

Dans *Les fous de Bassan*¹⁶, Nora et Olivia Atkins sont présentées comme des jeunes filles âgées respectivement de quinze et dix-sept ans au moment où l'histoire atteint son apogée diégétique, à l'été 1936. L'allocution de Nora prend la forme d'un livre qui raconte à la première personne le fameux été au village natal. Placée en exergue, une citation d'Hélène Cixous – une écrivaine française bien connue pour ses ouvrages à teneur féministe – inaugure le discours. Or, l'extrait reproduit est amputé de son sujet : « rit à torrent et ventre à terre et à toute volée et à tire-d'aile et à flots et comme elle l'entend. » (*FB*, p. 109.) Le syntagme « comme elle l'entend », incluant la troisième personne marquée du féminin, connote la liberté du sujet de l'action. L'image de vivacité qui se dégage de la parole féministe superposée au discours de l'adolescente fait écho à l'attitude de la jeune protagoniste, qui se montre enjouée et dynamique tout au long de son récit, souhaitant profiter à son

13. Anne HÉBERT, *Les fous de Bassan*, Paris, Seuil, 1982.

14. Anne HÉBERT, *L'enfant chargé de songes*, Paris, Seuil, 1992.

15. Anne HÉBERT, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Paris, Seuil, 1995.

16. Anne HÉBERT, *op. cit.* Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *FB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

paroxysme du moment présent : « Je ressemble à un chat, l'œil à peine ouvert et déjà en possession de toute l'énergie du monde. D'un bond je saute à terre. » (*FB*, p. 112.) En s'affublant de marques de l'animalité, le personnage féminin se projette sans retenue dans le monde humain. Comme le suppose l'exergue, la jeune fille qui s'apprête à prendre la parole semble déterminée à agir, en accord avec ses valeurs et ses désirs. Le lecteur peut anticiper un texte où la narratrice livrera ses états d'âme et ses émotions, sans que le pouvoir religieux omniprésent à Griffin Creek – pouvoir que récusent les textes de Cixous – ne vienne freiner son élan.

Nora est décrite comme une jeune fille dont la beauté naturelle irradie les traits. Chérie par une mère qui se dit fière d'avoir donné le jour à une enfant aussi charmante, elle est l'objet de l'attention constante de ses proches : « Il y a une photo de moi, assise sur un billot, au bord de la mer. [...] Mes parents penchés sur cette photo. Ma mère insiste pour que mon père dise le fond de sa pensée. Dis-le, dis-le qu'elle est jolie ! » (*FB*, p. 134.) Certes, la narration à la première personne met en lumière les traits physiques de l'adolescente, mais elle insiste surtout sur la dimension corporelle de son être : « Je suis une fille de l'été, pleine de lueurs vives, de la tête aux pieds. » (*FB*, p. 111.) Les précisions apportées par le sujet d'énonciation à un écrit intime où domine le corps sexué évoquent une jeune fille désirant s'émanciper tout en accouchant de nombreux enfants et ce, sans réduire la maternité à un état quelconque de subordination :

Et moi aussi, Nora Atkins, je me suis faite chair et j'habite parmi eux, mes frères et mes cousins de Griffin Creek. Le Verbe en moi est sans parole prononcée, ou écrite, réduit à un murmure secret dans mes veines. [...] mes seins sur mes côtes viennent de se poser comme deux colombes, la promesse de dix ou douze enfants, aux yeux d'outremer, se niche dans deux petites poches, au creux de mon ventre. J'ai quinze ans. Je résonne encore de l'éclat de ma nouvelle naissance. Ève nouvelle. (*FB*, p. 118.)

Bien qu'elle greffe à son récit des sèmes de sexualité et de fertilité, définissant par le fait même l'une des fonctions principales de la mère

LES FIGURES FÉMININES DE L'ADOLESCENCE

traditionnelle, la narratrice entend contester l'immanence de la femme au sein des écrits bibliques. La fille de la mer qui « habite le soleil comme une seconde peau » (*FB*, p. 111) s'approprie les textes de l'Évangile selon Jean (1 : 14) afin de traduire sa propre réalité. Consciente du désir qui jaillit en elle, l'adolescente est à l'écoute de son corps dont les sens s'éveillent au faîte de la saison estivale. Aussi, elle adapte le verset alléguant que Dieu « se fait chair » dans chaque être humain. Il s'agit pour le personnage féminin de réviser l'énoncé en insistant sur la présentification de son corps sexué. « Ève nouvelle », l'adolescente ne se pose plus comme inférieure à l'homme ; à son exemple, elle souhaite se dire librement. Ce faisant, Nora démontre sa volonté de réécrire les textes sacrés pour leur conférer de nouvelles significations. Voilà une manifestation certaine de l'agentivité d'une jeune fille apte à mettre au premier plan la conscience critique d'un *je* féminin.

Si la jeune héroïne est en mesure de parodier les Saintes Écritures, elle sait aussi en nuancer le propos, sachant bien qu'il s'agit de grands discours où la femme conserve une place accessoire. Quoiqu'elle respecte la parole que psalmodie le révérend Jones à chaque messe dominicale, Nora s'approprie la parole divine pour la façonner à l'image de son existence qui ne condamne point la fusion du sensible et de l'intelligible. Nul doute qu'une telle pratique discursive réaffirme la force de caractère de l'adolescente, lucide quant aux effets d'un pouvoir religieux hégémonique.

Toujours dans l'optique de donner de nouvelles significations aux textes bibliques, Nora réécrit pour son propre compte un passage de la Genèse (2 : 21-23), déniait le fait que la femme soit issue des côtes d'Adam :

Ce n'est pas pour rien que je joue au bord la mer. J'y suis née. C'est comme si je me cherchais moi-même dans le sable et l'eau. Faite du limon de la terre, comme Adam, et non sortie d'entre les côtes sèches d'Adam, première comme Adam, je suis moi, Nora Atkins, encore humide ma naissance unique, avide de toute connaissance terrestre et marine. (*FB*, p. 116.)

Mettant en question la subordination du sexe féminin que sous-entend le récit de la Création, la narratrice revendique le droit d'être l'égale de l'homme. Envisageant cette perspective de réécriture dans l'écriture des femmes, Judith Butler s'attache à l'agentivité dans le contexte de la répétition et insiste sur les possibilités de resignification d'un énoncé, comme le livre de Nora le propose en prêtant de nouvelles significations aux écrits bibliques¹⁷.

Incapable de réprimer ses désirs, la jeune femme s'ingénie à être considérée dans son unicité au beau milieu d'une communauté protestante des années 1930, fortement repliée sur elle-même et qui assigne à la femme les rôles antinomiques de mère ou de putain. Stevens n'anticipe-t-il pas ainsi la vie de ses cousines : « Mariées, enceintes, la jolie peau de leur joli ventre distendue, leur jolie poitrine pleine de lait, elles seront livrées aux rancœurs des femmes, cachées dans leurs maisons fermées » (*FB*, p. 88) ? D'ailleurs, le personnage distingue bien les filles qui se destinent au mariage et les prostituées : « Autant prendre son fun chez les guidounes et laisser les petites oies macérer dans leur jus. » (*FB*, p. 242.) Nora fait elle-même référence à cette dichotomie pour décrire les actions du jeune homme : « Je prétends que Stevens n'aime pas les femmes mais seulement la cochonnerie qu'on peut faire avec les femmes. » (*FB*, p. 130.) En adoptant un positionnement discursif qui conteste les visées du discours patriarcal, la jeune fille tente d'échapper aux rôles socio-sexués assignés par les pères.

Quoiqu'on la destine au mariage, l'adolescente est perçue par plusieurs comme un être à la recherche du plaisir des sens auprès du sexe masculin. Lorsque son cousin Stevens revient au village après une longue absence, elle a du mal à dissimuler l'attrait qu'il exerce sur elle : « Cette fois-ci c'est l'été et c'est moi "la chasseresse". [...] Mon cousin

17. Judith BUTLER, *Gender Trouble*, p. 145. Dans le prolongement des travaux de Butler, Barbara Havercroft établit un lien significatif entre resignification et réécriture alors qu'elle propose de définir l'intertextualité dans l'écriture des femmes comme une manifestation d'une agentivité littéraire féministe (Barbara HAVERCROFT, « Intertextualité sexuée et recherche d'identité au féminin dans *Les images* de Louise Bouchard », Bernard ANDRÈS et Zilà BERND [éd.], *L'identitaire et le littéraire dans les Amériques*, Québec, Nota bene, 1999, p. 175-196).

LES FIGURES FÉMININES DE L'ADOLESCENCE

Stevens marche à quinze pas devant moi. Je me suis juré de le suivre à la trace jusqu'à ce qu'il se retourne de lui-même vers moi. • (FB, p. 126-127.) Au lieu d'attendre passivement que les hommes l'interpellent, la jeune fille prend volontiers les devants. Dans une lettre en date du 12 juillet, Stevens relate un événement qui confirme les initiatives de sa cousine, reconnue pour aller droit au but :

Nora a voulu apprendre à jouer de la musique à bouche. Elle prend plaisir à coller ses lèvres sur l'harmonica le plus rapidement possible après que j'ai cessé d'en jouer. [...] Elle souffle son petit air et me tend la musique, toute mouillée. (FB, p. 74.)

Même si elle est encore jeune et vierge, la protagoniste assume pleinement son désir charnel. À l'écoute de ses pulsions, elle compte vivre ses premières expériences sexuelles. L'héroïne hébertienne semble ainsi apprécier les moments d'intimité auprès des garçons, si l'on songe à Stevens, qu'elle tente de séduire par tous les moyens. En accord avec les exigences instinctives de sa psyché, l'adolescente concrétise son agentivité, car elle n'a pas honte de ce qu'elle ressent. Son livre expose un *je* féminin dont le *dire* et le *faire* coïncident, si bien qu'elle se constitue en sujet pensant et désirant.

Si Nora accepte les attouchements sexuels de son oncle Nicolas pour se venger de Stevens, qui a fait fi de ses avances, il n'en demeure pas moins que la jeune fille attend le prince charmant, dont les qualités lui semblent déjà connues. L'adolescente espère en effet rencontrer l'homme de ses rêves afin de l'aimer et de se faire aimer de lui. Partant, elle exprime un état de sujétion aux idées reçues. Son discours montre qu'elle idéalise les relations amoureuses, alors qu'elle imagine une union maritale relevant du merveilleux. À l'image de nombreuses filles de son âge, elle rêve du grand amour :

Un jour ce sera l'amour fou, une espèce de roi, beau et fort, viendra sur la route de Griffin Creek, je le reconnaîtrai tout de suite, l'éclat de sa peau, son cœur sans défaut, visible à travers sa poitrine nue... Il me prendra la main et me fera reine devant tous les habitants de

Griffin Creek, assemblés au bord de la route pour nous saluer. [...] Je serai reine du coton, ou des oranges, car il viendra des pays lointains, au soleil fixe, allumé jour et nuit. J'ouvrirai les capsules dures du coton (c'est Stevens qui me l'a dit) et je serai inondée de duvet blanc et doux. [...] Le roi du coton et des oranges dormira avec moi, sa couronne et sa peau brillante. Nous serons mari et femme, roi et reine, pour l'éternité. (*FB*, p. 120.)

Présenté sous la forme d'une anticipation, ce passage reproduit la trame événementielle du conte de fées : la jeune narratrice rêve d'un mariage avec un homme qui la fera reine devant ses sujets de Griffin Creek. À cette fable se conjuguent des éléments relevant directement de la réalité de Stevens, qui a travaillé dans les champs de coton et qui souhaite retourner en Floride pour faire le commerce des oranges. Malheureusement, la jeune fille ne vivra jamais un tel bonheur puisqu'elle sera étranglée sur le rivage de la mer par celui qu'elle avait tenté de séduire.

Après la tragédie du 31 août 1936, où les cousines Atkins sont sauvagement assassinées, Olivia de la Haute Mer prend la parole et revient hanter le rivage où elle a été violée et étranglée à son tour par Stevens. Une phrase d'un conte d'Andersen sert d'exergue au récit sans date : « Ton cœur se brisera et tu deviendras écume sur la mer. » (*FB*, p. 197.) Dans le contexte original du conte, une sorcière fait cette prédiction à la petite sirène qui doit trouver l'amour sous une forme humaine, sans quoi elle sera contrainte de vivre dans la mer. Le lien avec l'histoire d'Olivia est évident. La défunte narratrice aurait voulu ardemment, mais secrètement, rencontrer l'amour idéal sur terre. Séduite par Stevens, elle a souhaité l'aimer et être aimée de lui. Cependant, au moment où le désir la happe, la jeune femme est assassinée et condamnée à vivre indéfiniment dans les méandres de la mer. La recherche de l'amour parfait est, dans un cas comme dans l'autre, voué à l'échec. À l'exemple de la sirène, Olivia sera contrainte de vivre dans l'abîme de l'océan et, comme le formule le conte, elle devra se résigner à vivre sans voix, pour l'éternité, dans un monde féminin immatériel.

Contrairement à sa cousine, Olivia est soucieuse des règles et des conventions. Il s'agit d'une jeune femme réservée et timide. À la suite du

décès de sa mère, elle a dû prendre en charge le foyer familial. « Trois hommes dépendent d'elle pour le manger et le boire, le ménage et le blanchissage », précise Nora (*FB*, p. 135). Compte tenu de la promesse faite à sa mère agonisante, l'adolescente accomplit son travail domestique avec ferveur, sans succomber au plaisir et à la tentation. Au-delà des apparences, la jeune fille aspire à vivre le grand amour auprès de Stevens, dont la présence la trouble :

Tout le long de l'été lorsque je le vois, je tremble comme si mes os s'entrechoquaient à l'intérieur de moi. Surtout qu'il ne s'aperçoive de rien. Que je demeure lisse et droite devant lui. Je pense cela très fort, tandis qu'une flamme brûlante monte dans mon cou, couvre mes joues et mon front. Surtout qu'il ne s'aperçoive de rien. S'il me voyait rougir devant lui, à cause de lui qui me tourmente, une fois, une fois seulement et je mourrais de honte. (*FB*, p. 217.)

Craignant de se laisser trahir par ses instincts, Olivia tente d'être à la hauteur de ses aïeules puritaines, ces femmes obéissantes et résignées : « Je les entends qui disent : Ne lève pas la tête de ton repassage, tant que ce mauvais garçon sera là dans la porte. » (*FB*, p. 215.) Les voix féminines présentes à la conscience d'Olivia surveillent et agissent tout en annonçant des châtiments¹⁸. Dans le petit village homogène de Griffin Creek, le *dire* et le *faire* de la jeune femme sont régis par les aïeules, liées de génération en génération par leur aliénation et conscientes du danger que représente le pouvoir masculin¹⁹.

En dépit de l'avertissement des mères prônant l'abnégation, la jeune fille témoigne de son attirance pour Stevens. Le récit qui se projette dans un espace-temps indéterminé parodie un savoir biblique auquel la narratrice attribue une nouvelle signification liée à son désir inassouvi :

18. Comme le précise Marie-Louise von Franz, ces voix ressemblent à celles des déesses dans la mythologie, qui sont à la fois colériques et compatissantes (*La femme dans les contes de fées*, Paris, Jacqueline Renard, p. 57).

19. Le schéma d'énonciation s'apparente à celui de l'attachement passionné à la sujétion, exposé par Judith Butler (*La vie psychique du pouvoir*, p. 28).

Il est comme l'arbre planté au milieu du paradis terrestre. La science du bien et du mal n'a pas de secret pour lui. Si seulement je voulais bien j'apprendrais tout de lui, d'un seul coup, la vie, la mort, tout. Je ne serais plus une innocente simplette qui repasse des chemises en silence. L'amour seul pourrait faire que je devienne femme à part entière et communique d'égale à égale avec mes mère et grand-mères, dans l'ombre et le vent, à mots couverts, d'un air entendu, du mystère qui me ravage, corps et âme. (FB, p. 216, nous soulignons.)

Depuis son univers néantisé, la narratrice évoque l'adolescente qu'elle était et juge sévèrement son attitude servile et timorée. Selon ses dires, seul l'amour aurait pu la délivrer de sa condition. La jeune femme confère à ce sentiment le pouvoir d'établir une rupture dans le continuum spatio-temporel, modifiant du même élan le comportement des acteurs en présence. Il faut dire que Stevens et Olivia s'aiment depuis leur plus tendre enfance : « Du bout des doigts il effleure la joue de la petite fille. [...] Qui le premier se met à crier de joie dans le vent, parmi la clameur des oiseaux aquatiques? » (FB, p. 205-206.) Mais la bonne morale chrétienne les a toujours empêchés de se lier l'un à l'autre. Lors de son retour au village, Stevens est manifestement libéré de l'autorité familiale aliénante et veut se rapprocher de sa cousine, ne craignant plus les repréailles et les regards accusateurs. Celle-ci résiste, malgré son envie folle de se faire aimer du jeune homme et de lui offrir son amour :

Le soir du barn dance Stevens a dansé avec moi. La chaleur de son corps tout près du mien. [...] Un jour, mon amour, nous nous battons tous les deux sur la grève, dans la lumière de la lune qui enchante et rend fou. (FB, p. 202.)

Conformément aux prescriptions des aïeules, l'adolescente occulte son désir : « Mes mère et grand-mères me chuchotent dans le vent dur de n'en rien faire et d'accorder toute mon attention aux draps mouillés qui pèsent lourd au bout de mes bras. » (FB, p. 216.) Tout se passe comme si la jeune fille s'astreignait à la sujétion commandée par la voix des aïeules.

Adolescente, Olivia n'a pu accéder au statut de sujet agissant. Elle s'est contentée de rêver au prince charmant, incarné par Stevens, qu'elle associe à l'ailleurs : « Il est devenu un homme loin de nous, accomplissant sa transformation d'homme à l'écart de nous » (*FB*, p. 214.) Brimée par la tradition janséniste, à l'instar de plusieurs habitants du village, la jeune fille n'accède à la parole critique qu'une fois décédée. Elle peut ultimement énoncer son désir amoureux envers Stevens, désir qui transcende le temps et l'espace, tel le conte d'Andersen. Certes, Olivia aurait souhaité ne pas mourir et écouter l'appel de ses sens. Dépourvue de toute corporalité, sa parole reste vaine, et la narratrice perdue dans la mer cherche à percer le mystère de l'amour. Bien que la jeune Olivia soit conditionnée par son état de sujétion, son récit montre qu'un tel conditionnement n'est pas incompatible avec l'avènement d'une subjectivité s'exprimant par la voie du désir.

Lydie, le refus des conventions et de l'amour

Dans *L'enfant chargé de songes*²⁰, le personnage de Lydie Bruneau participe de l'énonciation d'un sujet féminin affichant sans vergogne les signes de sa féminité et affirmant un besoin irrépissable de défier les conventions sociales. Énergique, impétueuse, assoiffée de liberté et animée d'une fureur de vivre, la jeune fille est l'incarnation même de l'archétype de la jeunesse. Au cours de l'automne qu'elle passe à Duchesnay en compagnie d'Hélène et Julien Vallières, Lydie est âgée de dix-sept ans et fréquente un collègue américain, où elle retournera aussitôt l'épidémie de polio terminée. Ancrée dans le souvenir de Julien, qui en fut jadis amoureux, la jeune fille au « long corps mince » et aux « jambes interminables » (*ES*, p. 22) se distingue par des traits physiques évoquant la figure d'une amazone : « La créature superbe qui menait [les chevaux] à fui, hors du monde, dans un claquement de sabots. » (*ES*, p. 127.)

Au sein du régime d'opposition sauvage/civilisé, Lydie se situe indubitablement du côté sauvage. Les conventions la rebutent et elle n'a que

20. Anne HÉBERT, *op. cit.* Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *ES*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

faire de la bienséance. Elle n'hésite donc pas à se promener à cheval, en croupe, les jambes nues, et ce, même s'il s'agit d'un comportement peu acceptable pour une jeune fille du Québec rural des années 1930. Lorsque ses hôtes lui interdisent de monter à cheval sous prétexte qu'elle enfreint les règles de bonne conduite, « elle termine sa tarte aux pommes avec moins de bonheur tandis que le mot "convenable" lui reste en travers de la gorge. » (*ES*, p. 48.)

À l'écoute de ses pulsions, l'adolescente ne montre aucunement les traits de la petite fille modèle : « Une vague de fond, sauvage et jaillissante, la submerge, venant du plus obscur d'elle-même, alors qu'elle croit n'obéir qu'à sa propre libre volonté de distraire son ennui. » (*ES*, p. 59.) Indomptable, le personnage féminin semble se fondre à la nature. Sa personnalité sauvage et flamboyante trouve écho dans le respect qu'elle voue au monde non humain : « Elle parle des chasseurs qui empoisonnent l'air avec leurs fumées et leurs coups de fusil mortels » (*ES*, p. 63.) Dans la cabane aux renards, en compagnie de Julien, un petit mulot la fascine littéralement (*ES*, p. 97). Sa passion pour les chevaux symbolise à merveille cette harmonie. Au moment où Julien lui avoue son amour, « [seul] compte pour elle le jeune cheval alezan qui se débat et refuse de se faire ferrer. » (*ES*, p. 62.) Par sa nature sauvage et fougueuse, la bête permet de métaphoriser la personnalité de l'écuyère délurée.

Toujours est-il qu'un nuage de mystère et de fascination plane autour de cette Lydie venue d'ailleurs et qui épouse à divers degrés les traits de la sorcière des contes de fées. Les habitants de Duchesnay, animés d'une curiosité pour ce qui les sort du quotidien, se surprennent à tendre l'oreille lorsqu'elle prend la parole. Hélène et Julien, bien qu'effrayés par cette étrangère et mis en garde contre elle par leur mère Pauline, sont séduits par la cavalière et recherchent sans cesse sa compagnie : « Ils la regardent saisis de crainte comme si elle faisait partie d'un mystère redoutable, célébré sous leurs yeux, dans les gerbes d'étincelles et de piaffements sauvages. » (*ES*, p. 62.) Lydie intrigue même Pauline, qui, pourtant des plus réfractaires, ne peut s'empêcher d'avoir envie de faire sa connaissance.

Niant les principes de la morale bourgeoise, Lydie est un personnage dont le comportement se situe à la frontière des catégories du bien et du

LES FIGURES FÉMININES DE L'ADOLESCENCE

mal. Selon Pauline, qui se sent menacée par sa simple présence, il s'agit d'un être maudit et dangereux dont il faut se méfier : « Cette fille n'est qu'une étrangère, venue d'on ne sait où, une voleuse de chevaux, une extravagante, une folle, méfiez-vous, si jamais vous la rencontrez, ne lui adressez surtout pas la parole. » (*ES*, p. 45-46.) Étrangère à la culpabilité, la jeune fille éprouve du plaisir à commettre des larcins et, surtout, à faire souffrir les autres. Elle se décrit elle-même comme un « mauvais génie » (*ES*, p. 59), une « sorcière » (*ES*, p. 63), une « chasseresse » (*ES*, p. 63), un « danger public » (*ES*, p. 63), etc. Mais, comme elle le confie à Julien, elle n'est « ni méchante ni bonne, [...] possédée, tout simplement, c'est pas pareil. » (*ES*, p. 97.) Ainsi, les frontières distinguant le bien et le mal sont floues et sans pertinence. Contrairement aux personnages féminins des contes de fées qui évoluent dans un univers manichéen, Lydie semble n'avoir aucune envie d'user de la morale pour départager ces deux catégories, se complaisant dans cette stimulante confusion : « Je joue à être infernale dans mes lettres comme les poètes que j'aime. Ça m'amuse. Ça me désennuie. » (*ES*, p. 75.) Bien ancrée dans le tumulte psychologique propre à l'adolescence, la protagoniste éprouve des sentiments des plus contradictoires. Cette ambivalence s'exprime notamment lorsqu'il est question de Julien et d'Alexis. Bien qu'elle apprécie la présence du premier et déteste le second, elle rejette Julien sous prétexte qu'il est trop sentimental et se tourne vers Alexis avec qui elle a une relation sexuelle. Dans une lettre adressée à Julien, elle lui reproche « [d'écrire] de trop longues lettres romantiques » puisqu'elle « [craint] l'amour comme la mort » (*ES*, p. 88-89). Si l'adolescent aux cheveux frisés l'attendrit, la jeune fille se refuse à faire concorder ses sentiments et ses actions. Visiblement, la méchanceté l'amuse et l'inspire. Son séjour à Duchesnay, en dépit de la tragédie qui s'ensuit, n'est qu'un jeu à ses yeux. À preuve, il arrive que le personnage féminin éclate d'un rire aussi strident que soudain lors de situations marquées d'une intensité dramatique :

« Entre nous deux, mon petit Julien, c'est l'ordre à l'envers, l'ordre à l'endroit voulant que l'homme soit l'aîné et la femme ingénue comme une marguerite blanche avec un ventre jaune, au milieu d'un champ. » De nouveau son rire en cascade. (*ES*, p. 98.)

Si ce rire inopportun témoigne du caractère spontané et impétueux de Lydie, il contribue également à tourner en dérision un ordre symbolique voulant que l'homme soit avisé et dégourdi et la femme, pure et innocente. Sans détour, le discours de la jeune fille met en question les normes sociales qui définissent les genres masculin et féminin.

Lydie est une jeune femme dont le processus d'agentivité semble concrétisé. Libre à la manière d'une adolescente, elle se pose en sujet agissant, et tout porte à croire qu'elle possède la capacité de s'autodéterminer. Parallèlement, elle observe avec consternation Hélène et Julien, qui sont sous l'emprise de leur mère. Incapable de tolérer la situation, elle se donne pour mission de libérer les adolescents : « Je les affranchirai, moi, ces Petits, tous les deux. » (*ES*, p. 59.) À l'exemple de la fée qui souhaite délivrer Cendrillon de sa servitude, la jeune fille ne peut supporter la faiblesse des êtres assujettis à une quelconque autorité. Sous son influence, Hélène et Julien franchissent les interdits maternels et posent des gestes concrets de subversion. Toutefois, au cours de l'ultime action où le processus d'agentivité doit arriver à son terme, Hélène trouve la mort : elle se noie en tentant de descendre les rapides de la rivière. À la suite de ce décès, Julien se replie sur lui-même et retourne auprès de sa mère. Cet échec s'explique sans doute par le fait que l'entreprise d'émancipation est l'initiative de Lydie et non celle des enfants Vallières. Si l'événement tragique perturbe momentanément la jeune fille, qui « grelotte et ne cesse de vomir dans le lit d'Alexis » (*ES*, p. 106), celle-ci finit par s'en retourner aux États-Unis.

Alors que la cavalière impénitente demande aux jeunes Vallières d'entonner un hymne à la liberté, elle adopte elle-même une attitude passablement affranchie à l'égard de ce qui relève du désir sexuel et de la séduction. Préférant l'activité à la passivité et fixant les conditions de ses rapports aux hommes, l'adolescente veut agir à sa guise. Cette émancipation se constate principalement lors des moments partagés avec Alexis Boilard, un villageois. Avec « sa voix basse et rude » (*ES*, p. 56), la jeune fille décide du moment des rencontres et tente de circonscrire les limites de leurs rapports intimes. Si Lydie perd le contrôle de la situation, une voix lui venant de l'intérieur lui dicte d'agir selon son propre plaisir.

LES FIGURES FÉMININES DE L'ADOLESCENCE

Plutôt que de le subir passivement et de se constituer en victime, elle consent en quelque sorte au viol :

Il la prend à bras-le-corps et la sort du camion. Elle se débat et tombe à terre, dans l'herbe, de tout son long. Un instant étourdie elle voit le ciel au-dessus d'elle, blanc et crayeux. [...] Il la supplie et il l'injurie. [...] Et voici qu'une petite voix inconnue émerge d'elle, qui réclame tout son plaisir et donne des indications précises. (ES, p. 91.)

Il faut dire que Lydie a été confrontée très jeune au regard concupiscent des hommes. Bien que les amis de son père l'aient traitée comme un vulgaire objet, elle a osé les tourner en dérision malgré son jeune âge :

Très tôt les amis de son père l'initiaient au scotch, à la cigarette et au flirt. Le désir de certains d'entre eux était parfois si pressant qu'elle avait l'impression qu'ils convoitaient plus que sa beauté naissante [...]. Elle les injuriait alors de toutes ses forces, se moquant d'eux avec un art de la dérision qui les étonnait. (ES, p. 57.)

Refusant de se faire dominer, Lydie n'aspire point, au cours de son adolescence, à trouver le prince charmant et, par ricochet, la passion amoureuse.

La tension créée entre Pauline, désirant préserver éternellement l'enfance d'Hélène et de Julien, et Lydie, souhaitant affranchir les deux adolescents du joug maternel, tend également à s'exprimer par le biais du rapport qu'entretiennent les personnages au langage. Ainsi, l'émancipation progressive d'Hélène et de Julien (et, par conséquent, la victoire de Lydie et la défaite de Pauline) se mesure à leur position sur l'axe silence/parole/écriture.

Or, le silence est associé au règne de Pauline. Taciturne, voire muette, cette femme esquive le langage articulé. Même lorsqu'elle est en colère, sa voix est à peine audible : « On aurait pu croire qu'elle s'emparait de chacun des mots prononcés par ses enfants pour les réduire au silence, les enfermer dans son giron, comme s'ils n'avaient jamais existé »

(*ES*, p. 45). Ce faisant, la femme veut éviter que ceux-ci s'éloignent d'elle, c'est pourquoi elle leur interdit d'adresser la parole à Lydie. Tout se passe comme si Pauline était consciente que le langage conduit à l'ordre symbolique et que l'entrée dans cette sphère pourrait signifier la fin de la relation fusionnelle mère/enfants. Le rapport qu'elle entretient avec le langage est si intimement lié à sa progéniture qu'à la mort d'Hélène elle sombre dans un mutisme total, qu'elle ne rompra qu'à sa mort.

Non seulement la parole est le domaine incontesté de Lydie, mais elle constitue une étape cruciale dans le processus de l'agentivité. Volubile, l'adolescente donne libre cours à un flot de paroles chaque fois qu'elle ouvre la bouche : « Elle parle vite, comme si elle n'avait que très peu de temps à sa disposition pour raconter sa vie entière, là, devant ces deux enfants qui déjà attendent tout d'elle. » (*ES*, p. 58.) Puisque Lydie est le langage et que Pauline est le silence, prendre la parole devient, pour Hélène et Julien, un geste fort significatif, une véritable prise de position contre leur mère. Lorsqu'ils s'y risquent, ils le font toujours d'une voix particulière, trop mal assurée pour être normale, comme s'ils étaient conscients de la transgression entraînée par ces paroles :

À mesure qu'ils parlaient et que Pauline, les sourcils froncés, les écoutait, muette et glacée, ils avaient l'impression de commettre une mauvaise action, de se trahir eux-mêmes, de divulguer quelque chose de précieux qui aurait dû rester secret. (*ES*, p. 45-46.)

La protagoniste constate avec regret que la mère sape l'individualité de ses enfants, les privant de toute vie en dehors de son giron : « Quels drôles de Petits vous faites, figés comme des statues, muets comme des carpes. » (*ES*, p. 62-63.) En dépit des obstacles, Lydie propulse les petits Vallières hors de la sphère enfantine en l'espace d'une saison.

L'écriture est sans contredit le stade le plus avancé du langage articulé. C'est Lydie qui l'introduit dans le récit, désirant contrer le silence dans lequel Pauline confine ses enfants. Alors que la narration se déroule à la troisième personne, l'adolescente parvient à faire entendre sa voix par le biais de la correspondance qu'elle instaure avec les petits Vallières : « Salut, mon petit Julien. Il ne faut pas avoir peur de moi, mon

cher trésor bêta. [...] Je saurai bien te confesser, mon ange, et ta petite sœur avec toi. » (ES, p. 71.) Ce fait est d'autant plus significatif que les lettres qu'elle rédige ont pour but de provoquer l'émancipation d'Hélène et Julien : « Si on s'écrivait des billets doux, les Petits ? La mère renarde n'a quand même pas défendu qu'on s'écrive ? Gageons qu'elle n'y a même pas pensé ? » (ES, p. 65.) Dès lors, l'écriture devient un geste subversif. Conscients du fait que ces lettres s'opposent au silence maternel, Hélène et Julien dissimulent ou détruisent toute trace de leurs écrits : « Pauline ne voit pas que l'écharpe rouge, en barrant toute la page du cahier, rend illisible le premier poème de son fils, griffonné sur cette même page. » (ES, p. 66.)

Au fil de cette correspondance, la lecture se conjugue naturellement à l'activité d'écriture. Lectrice vorace, Lydie introduit Julien au monde des livres. Elle lui fait connaître les poètes maudits, dont Rimbaud et Baudelaire. L'adolescente, qui s'inscrit dans une pratique de lecture et d'écriture, se pose comme un sujet qui a une influence éducative et transformante sur l'éros du jeune homme. C'est pourquoi l'enfant chargé de songes sera longtemps obsédé par le souvenir de l'adolescente agissant selon ses propres valeurs et ses désirs.

Clara, quand le prince charmant se transforme en pédophile

La nature et la jeunesse sont de nouveau réunies dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*²¹. Clara Laroche incarne la figure de jeunesse par excellence au sein de ce récit dont elle est l'héroïne. Il s'agit du seul personnage féminin présent du début à la fin du texte, l'histoire commençant avec sa naissance et se closant sur la première relation sexuelle de l'adolescente. À l'exemple de nombreux

21. Anne HÉBERT, *op. cit.* Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle AC, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Il convient de noter que le texte, considéré comme un ouvrage destiné à un jeune lecteur en vertu de la première de couverture de l'édition originale, a paru dans une collection pour la jeunesse lors de sa traduction en italien (Anne DE VAUCHER GRAVILI, « *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*. Un récit tragique ? », Madeleine DUCROCQ-POIRIER [éd.], *op. cit.*, p. 420).

romans hébertiens, l'action se déroule dans les années 1930-1940, au cœur de la campagne québécoise.

Enfant unique, Clara grandit auprès d'un père devenu athée à la suite de la disparition de sa femme, morte en couches. La tragédie transforme radicalement l'existence et l'univers de croyances d'Aurélien, dont « le ciel est à tout jamais vidé de ses anges et de ses saints. » (*AC*, p. 12.) C'est d'ailleurs sous le signe de la mort de Dieu que s'amorce la formation de l'identité féminine de l'héroïne dont le seul parent a perdu la foi : « Dans cette lumière crue, plus rien ne subsistait de ses croyances anciennes. » (*AC*, p. 9.) Orpheline, la petite fille est donc étrangère aux principes de la morale chrétienne et aux dogmes qui la sous-tendent, et ce, en dépit d'un milieu sociogéographique où domine la religion catholique. À la mort de son institutrice adorée, l'adolescente ne se rend pas à l'église, se tenant à distance des manifestations du sacré. L'ordre symbolique et les rituels qui le définissent ne font pas partie de l'existence de Clara, occupée à reproduire les sons du monde animal : « Son imitation du grand duc, une fois la brunante tombée, était si juste que le sang des souris des champs se glaçait dans leurs veines de souris. » (*AC*, p. 13) À défaut de s'insérer dans l'institution de la parole, l'enfant apprend à imiter le cri des animaux de la ferme et le chant des oiseaux : « Clara grandissait dans le silence du père et les voix de la campagne. Bien avant toute parole humaine, la petite fille sut gazouiller, caqueter, ronronner, roucouler, meugler, àboyer et glapir. » (*AC*, p. 13.)

Élevée par un homme en rupture avec la société des hommes, l'enfant n'est point confrontée à la logique du genre fondée sur des valeurs acquises selon le sexe biologique. Les soins que lui prodiguent son père en sont la preuve vivante : « Aurélien reprenait Clara contre sa poitrine, pour la consoler d'être seule et minuscule » (*AC*, p. 11-12). La seule signification que la jeune fille puisse conférer au sexe concerne la différence biologique nécessaire à l'accouplement des bêtes qu'elle côtoie. Compte tenu d'un entourage dominé par l'univers non humain de la nature et le silence du père, dont le cœur est « muet et rocailleux » (*AC*, p. 16-17) à l'image de son nom, la protagoniste se confond avec la flore et la faune qu'elle a apprivoisées dès son jeune âge : « elle éprouvait parfois, dans tout son corps fourbu, sa profonde ressemblance avec l'herbe et les

LES FIGURES FÉMININES DE L'ADOLESCENCE

arbres, les bêtes et les champs, avec tout ce qui vit et meurt, sans se plaindre ni rompre aucun silence. » (AC, p. 35.) Comme le note Christophe Carlier, « à l'écart de la vie civilisée, la femme [dans les contes de fées] est la complice des bêtes et des arbres²² » jusqu'au jour où un homme l'arrache à la vie sauvage. Imprégné de l'élan vital propre à un monde animal dépourvu de parole, le parcours de l'adolescente passe d'abord par les lieux physiques ambiants, si l'on songe qu'elle en vient à « confondre le propre battement de sa vie avec la pulsation de la rivière. » (AC, p. 65.)

Séduite par la personnalité flamboyante de l'institutrice du village, qui la compare « [au] soleil et [à] la lune²³ » (AC, p. 17), la fillette supplie son père de la laisser aller à l'école. À dix ans, Clara « n'eut plus qu'une idée en tête, apprendre à lire, écrire et compter, rien que pour se trouver sous l'influence de cette rousseur rayonnante. » (AC, p. 17.) Au fil d'un apprentissage où s'abolit progressivement la dichotomie nature/culture, l'enfant « sauvage » développe une conscience du monde à travers le langage et les savoirs qu'il véhicule. Atteinte de tuberculose, Mademoiselle est pressée d'arracher sa pupille à l'ignorance. Attachée à la fillette, elle lui lègue à son décès des biens matériels, dont une flûte et des vêtements.

À la veille de ses quinze ans, l'adolescente fait la rencontre d'un militaire alors qu'elle s'adonne à la cueillette des fraises dans les bois. Vraisemblablement, la forêt se pose comme un lieu d'incubation dans l'imaginaire hébertien. Dans les contes de fées, comme le signale Carlier, « [la] forêt est l'endroit où surgit soudain ce qui ailleurs ne saurait advenir²⁴. » À l'exemple du petit chaperon rouge, Clara s'aventure dans les bois et y rencontre un étranger. Or, la vue du soldat la sidère :

22. Christophe CARLIER, *op. cit.*, p. 84-85.

23. Cette métaphore rappelle le conte *La Belle au bois dormant* dont une lecture mythologique permet de percevoir l'une des significations de l'onomastique. Comme l'indique von Franz, « dans nombre de versions [de *La Belle au bois dormant*,] les deux enfants de l'héroïne reçoivent les noms de Soleil et de Lune. » (*op. cit.*, p. 27.)

24. Christophe CARLIER, *op. cit.*, p. 39.

[...] elle le voit, lui, l'homme endormi sur une chaise de toile. Elle prend tout son temps pour le regarder, alors qu'il est encore sans regard sur elle, abruti de chaleur, un livre ouvert sur les genoux, la face aveugle, offert au soleil. Elle le dévisage sans vergogne (AC, p. 44).

À l'inverse du conte, où le prince observe une jeune femme endormie avant de la réveiller d'un baiser, la jeune paysanne scrute l'homme, qu'elle finit par surprendre dans son sommeil. Mais il ne s'agit pas d'un « Beau au bois dormant », puisque Clara associe d'emblée l'individu « aux soldats avides de filles et d'alcool qui circulent à cœur de jour » (AC, p. 45). Loin d'être charmée par l'étranger, elle voit un militaire « grand, maigre, osseux, torse nu, short kaki » (AC, p. 45), comme la campagne québécoise en comptait plusieurs au début des années 1940. La jeune fille perçoit l'autre comme faisant partie d'un tout homogène, celui de la gent masculine. Devant le visage terrifié du soldat endormi, en proie à une vie psychique tourmentée, elle l'interpelle pour le réveiller. Cependant, toute forme d'interaction discursive semble la déconcerter : « Elle est toujours immobile et muette devant lui, toute une lignée d'ancêtres se pressant dans ses veines pour lui interdire toute fureur ou jubilation, sauf pour la prière ou le blasphème. » (AC, p. 48.) En considérant l'homme qui la regarde à son tour, elle devient consciente des interdits. Tout se passe comme si le sentiment éprouvé par l'adolescente était encore intraduisible en mots : « Clara ne parvient pas à bouger, prise dans une sorte d'égarément qui ne la quittera plus. » (AC, p. 45.) L'irruption du désir, qui coïncide avec la fin de l'enfance, s'énonce par le biais d'un discours sur la nature et son rythme irréversible : « Dès lors, sans pensée ni réflexion, elle sera réduite au seul mouvement du sang de la terre en elle et autour d'elle dans la campagne. » (AC, p. 45.) Séduite par le Britannique, l'adolescente s'imprègne hardiment des signes de l'autre sexué : « rien que l'enchantement de sa voix accompagne Clara, longtemps après qu'elle a quitté le Lieutenant. » (AC, p. 51.) Cette sensation se concrétise au sein d'un discours à la première personne : « Je crois que je suis tombée en amour avec le Lieutenant anglais. » (AC, p. 66.)

Si l'héroïne ne connaît rien aux rapports homme/femme, en revanche, sa réaction devant l'autre sexué n'est pas celle d'une parfaite ignorante. La proximité de la nature a démystifié en quelque sorte l'acte

sexuel, la jeune fille ayant eu l'occasion de voir des animaux s'accoupler. L'acte constitue à ses yeux une phase normale et incontournable du monde des êtres vivants, mais la passion amoureuse lui demeure inconnue. Au désir de Clara se conjugue la volonté de se dire. Le discours de la jeune paysanne surgit dans le flux narratif comme un cri et favorise le processus d'individuation : « J'ai presque quinze ans. [...] Je pèse environ cent livres. Je mesure cinq pieds et quelques pouces. Je grandis à vue d'œil, je suis noire comme une corneille, je joue de la flûte à bec. » (AC, p. 66.) Alors qu'elle devient amoureuse de l'homme névrosé, associé dans le récit à la déviance sexuelle, voire à la pédophilie, ses intentions s'expriment en paroles : « "Je le ferai. Je le ferai. Je le ferai. Je serai la femme du Lieutenant anglais." Elle s'étonne de vouloir cela si fort, comme si sa vie en dépendait. » (AC, p. 67-68.) À cette pratique discursive où tend à se définir la subjectivité de l'héroïne succède la première relation sexuelle. Après avoir revêtu la robe rouge héritée de Mademoiselle, la jeune fille se rend à la cabane dans les bois et signe la fin de son enfance. Si Clara est désignée comme une « petite fille » (AC, p. 79) face au Lieutenant anglais, après avoir perdu sa virginité, elle est vue comme une « femme » (AC, p. 86) par son père pour ensuite être identifiée par le vocable « adolescente » (AC, p. 89).

A priori, l'adolescente conçoit le désir amoureux sans romance. Ce qu'elle craint d'abord, c'est la brutalité propre au mâle ; c'est pourquoi elle « prie tout bas pour que le Lieutenant ne la prenne pas comme un chat prend une chatte en lui enfonçant ses crocs dans la nuque, pour la maintenir sous lui, tandis qu'il la déchire. » (AC, p. 78.) Loin d'avoir des attentes quant à l'amour, l'héroïne ne perçoit pas le militaire comme un prince charmant. Visiblement, elle peut anticiper la suite des événements : « Peut-être sait-elle cela depuis toujours, dans l'obscurité de ses veines, la séparation, la brièveté de l'amour, son passage léger sur le monde, pareil à l'ombre rapide d'un nuage sur les champs. » (AC, p. 84.) Ce passage témoigne de la lucidité de Clara, bien au fait des contingences de l'amour, comparable aux changements climatiques. C'est par ce biais que s'articule l'agentivité de l'héroïne qui, tout en s'éprenant d'un étranger, n'est point obnubilée par l'Amour et ses prétendus absolus de bonheur éternel.

L'étude des figures de l'adolescente montre que l'œuvre romanesque d'Anne Hébert s'inspire à bien des égards des contes de fées. La rencontre du prince charmant constitue un moment décisif du parcours identitaire des personnages féminins alors que les fictions transposent sous un mode dysphorique cette réalité sociale. Toutefois, les textes examinés se détachent de la trame événementielle des contes de fées dans la mesure où les jeunes héroïnes ne se contentent point de jouer les Blanche-Neige, Cendrillon, Belle au bois dormant ou Petit chaperon rouge. Au lieu d'associer la production romanesque à une inversion des contes traditionnels, comme la critique le propose²⁵, nous préférons poser les textes hébertiens comme des lieux de discours propices à la constitution d'un sujet, dans le sens où l'entend Judith Butler. En effet, l'avènement d'une parole féminine qui mène à l'autoreprésentation des jeunes personnages ébranle une conception traditionnelle des femmes et suscite une résistance à un ordre social chosifiant le sexe féminin.

Si l'adolescente dans le roman hébertien semble assujettie au pouvoir des hommes tel qu'il prend forme dans le Québec rural des années 1930-1940, il n'en demeure pas moins qu'elle parvient à énoncer son désir et ses attentes par rapport au monde et à l'autre sexué. L'état de sujétion dans lequel elle évolue, alors qu'elle rêve du prince charmant, ne la prive guère de penser et d'agir, ce qui contribue à façonner sa subjectivité et donne lieu à diverses formes d'agentivité. De fait, la jeune fille représentée dans les fictions du corpus étudié s'inscrit dans une trajectoire liée à la quête de l'Amour, tout en résistant au moyen de sa parole aux conventions sociales, qui prescrivent une passivité propre au genre féminin. Pensons à Nora, qui se conçoit d'abord comme un être de désir et qui met en question les grands discours qui refusent à la femme le statut de sujet ; à Lydie, qui refuse d'être dominée par un homme et manifeste son indépendance en préférant la liberté et le monde non humain de la nature à tout mode de vie conformiste ou encore à Olivia, qui parvient à exprimer son désir pour son cousin

25. On a déjà avancé l'hypothèse selon laquelle il y aurait un processus d'inversion des contes de fées dans *Les chambres de bois* (Arnold E. DAVIDSON, « Rapunzel in *The Silent Rooms*. Inverted Fairy Tales in Anne Hébert's First Novel », *Colby Library Quarterly*, vol. 1, n° 19, 1983, p. 29-36).

LES FIGURES FÉMININES DE L'ADOLESCENCE

Stevens depuis l'au-delà, en dépit du mutisme et de l'asservissement qui la caractérisaient de son vivant. Enfin, c'est en faisant la connaissance d'un homme dans les bois, un militaire pédophile, que Clara parvient à se dire et à matérialiser ses désirs au fil de ses productions discursives. Bref, l'agentivité des jeunes personnages advient par une parole féminine traduisant une résistance aux fictions dominantes dans les récits.