

## Francophonies d'Amérique



# La dialectique nature/culture et le discours féminin de la transgression dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* d'Anne Hébert

Lucie Guillemette

Numéro 7, 1997

Le(s) discours féminin(s) de la francophonie nord-américaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1004767ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1004767ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa

ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Guillemette, L. (1997). Compte rendu de [La dialectique nature/culture et le discours féminin de la transgression dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* d'Anne Hébert]. *Francophonies d'Amérique*, (7), 209–221. <https://doi.org/10.7202/1004767ar>

### LA DIALECTIQUE NATURE/CULTURE ET LE DISCOURS FÉMININ DE LA TRANSGRESSION DANS AURÉLIEN, CLARA, MADEMOISELLE ET LE LIEUTENANT ANGLAIS D'ANNE HÉBERT

Lucie Guillemette  
Université du Québec à Trois-Rivières

Nombreux sont les personnages dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert qui se caractérisent comme des solitaires et des originaux et, par là, qui transgressent la frontière spatio-temporelle établie par la fiction d'où ils s'énoncent, pour créer leur propre temps et espace imaginaires<sup>1</sup>. Rappelons-nous la retraite morbide de Michel et de Léa dans *Les Chambres de bois* (1958); la respectable Elizabeth d'Aulnières obsédée par un passé meurtrier, au chevet d'un mari mourant, dans *Kamouraska* (1970); Julie, alias Sainte-Julie de la Trinité qui, dans *Les Enfants du sabbat* (1975), hante un couvent en vertu de ses dons sataniques; *Héloïse* (1980), la femme-vampire qui, d'un Paris souterrain, émerge à la surface pour tuer un homme dont elle tombe amoureuse; le Stevens Brown des *Fous de Bassan* (1982) qui, fort de ses pérégrinations à l'étranger, revient dans son village natal endogame et y tue ses deux cousines; Flora, qui flotte sur la scène théâtrale entre un ici et un ailleurs identitaire, dans *Le Premier Jardin* (1988) de même que Julien, «l'enfant délesté de la réalité» et habité de l'espace du songe, dans *L'Enfant chargé de songes* (1992). Si ces protagonistes peuvent évoquer des figures de la transgression à un niveau discursif, c'est dans la mesure où ils se manifestent d'abord comme des êtres qui tentent de relativiser le binarisme spatial d'un monde où s'opposent le rationnel et l'irrationnel, Dieu et diable, l'ordre et le désordre, le bien et le mal, les morts et les vivants, etc.

Or, comme l'indique Jean Baudrillard, «[la] transgression n'est pas immorale, bien au contraire. Elle réconcilie la loi avec ce que celle-ci interdit, c'est le jeu dialectique du bien et du mal<sup>2</sup>.» Alors que dans le monde contemporain tout est devenu jeu, dans la mesure où les choses elles-mêmes ont transgressé leurs propres limites, l'ordre symbolique fondé sur une logique

binaire ne peut générer que des significations figées qui ne s'accordent ni avec la réalité ni avec l'expérience. En revanche, c'est le rapport dialectique établi à partir de la mise en présence d'antinomies qui tend à produire des éléments signifiants dans des textes poststructuralistes, ceux-là mêmes sortis de l'étau des discours fondateurs. Dans ce contexte, la transgression se pose comme « une profanation dans un monde qui ne reconnaît plus de sens positif au sacré, [...] un monde qui se dénoue dans l'expérience de la limite, se fait et se défait dans l'excès qui la transgresse<sup>3</sup> ». Quelles sont les limites, dirions-nous, qu'il faut franchir pour être en marge d'une pensée dichotomique, ou à tout le moins en déplacer les schèmes structurants, en « différer » le sens ? Comment s'actualise alors pareille marginalisation dans l'écriture hébertienne et, plus précisément, dans l'ouvrage en prose *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*<sup>4</sup> ? Qu'en est-il de la transgression de l'ordre patriarcal, si l'on envisage le texte sous l'angle d'une lecture féministe ?

Dans son ouvrage *Les Marginaux*<sup>5</sup>, Hans Meyer distingue deux types fondamentaux de personnages représentés dans la littérature : les marginaux intentionnels et les marginaux existentiels. L'auteur soutient que les premiers ont pris forme dans la comédie, tels les héros d'Aristophane qui ont décidé de jouer les raisonnables dans un univers dominé par la folie ; les seconds, par ailleurs, se sont exprimés dans un contexte de tragédie, car « — le plus souvent objets de la malédiction divine — ils n'ont pas véritablement souhaité être confrontés à une suite d'événements tragiques et inéluctables<sup>6</sup> ». Pareille catégorisation s'avère pertinente pour l'étude de textes de l'Antiquité, alors que les types du marginal se répartissent dans des discours littéraires distincts et hiérarchisés. Quant au drame, il comporte des formes hybrides qui rendent compte à la fois de l'isolement volontaire et d'une mise à l'écart imposée par l'existence. Cette figuration hétérogène de la marginalité, pensons-nous, s'illustre avec brio dans le récit contemporain, celui-là même qui interroge les fondements du rationalisme des Lumières et tente de dissoudre les dualismes issus d'une pensée kantienne. Une fois les régimes d'oppositions remis en question, dont celle du sacré et du profane particulièrement, la problématique de la transgression prend manifestement un tout nouvel aspect. Comment peuvent s'articuler alors les structures de l'histoire et du discours au sein d'*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, posé ici comme un récit « impur et contaminé<sup>7</sup> », un récit dont la forme se rapproche davantage du conte et où se côtoient plusieurs types de marginaux et de marginales ? Ce sont précisément les marques de la transgression représentatives d'une dialectique de la nature et de la culture actualisée par les personnages féminins que j'aimerais examiner dans la présente étude.

Dans cette perspective, les travaux des féministes qui proposent une lecture de la femme mise en rapport avec la nature demeurent très révélateurs. À l'instar des Grecs qui tentaient de définir l'essence de la femme en l'associant à la nature, les féministes fondamentalistes cherchent à décrire la

catégorie universelle du féminin — la Vérité féminine ; ces théoriciennes ont galvanisé de la sorte le lien établi depuis Platon entre la femme reproductrice et la nature, couple bipolaire en relation d'opposition avec celui de l'homme dispensateur de savoir et de culture. Considéré par certaines comme une source d'oppression, par d'autres comme une source de libération, le déterminisme biologique (et le *maternal thinking* pur et pacifique qu'il sous-tend) constitue sans contredit l'un des fondements de l'établissement d'un Féminin différent du Masculin. À l'encontre du courant essentialiste, la position féministe dite constructiviste qui se situe elle-même dans le prolongement de la pensée beauvoirienne pose le Féminin comme un produit social : « On ne naît pas femme, on le devient. » Dans cette optique, il s'agit de concevoir la femme et l'homme comme des individus biologiquement différents, ce qui les conduit à adopter des comportements distincts dans les sphères de la société, bref à mener une existence différente au sein d'une culture où le Sujet est le plus souvent reconnu comme masculin. Suivant ce raisonnement, l'Autre est féminin, donc, la femme, une marginale existentielle.

Or, les féministes davantage orientées vers le déplacement de la dichotomie nature/culture font écho à une pensée poststructuraliste qui, à l'instar de Lacan et de Foucault, soutiennent qu'il n'y a pas d'essence féminine mais des identités acquises et construites dans les discours : « C'est toujours sur un fond de déjà commencé que l'homme [la femme] peut penser ce qui vaut pour lui [elle] comme origine [...]. L'origine, c'est beaucoup plus tôt la manière dont l'homme [...] s'articule sur le déjà commencé du travail, de la vie et du langage<sup>8</sup>. » À partir des pratiques symboliques et de leur fonctionnement, les Cixous, Irigaray, Kristeva interrogent les présupposés épistémologiques du dualisme nature/culture bien que la théorie du féminin qu'elles tentent de constituer comporte des relents essentialistes. Pensons au concept de la différence sexuelle élaborée par Irigaray, puis à l'opposition sémiotique/symbolique qui se pose dans l'œuvre de Kristeva comme une tentative de formalisation du sujet comme être de langage. Il n'en demeure pas moins que les auteures tentent, dans bon nombre de leurs travaux, de créer un langage susceptible de déstabiliser le discours masculin à partir d'une conception des différences sexuelles qui ne sont ni oppositionnelles, ni hiérarchiques. Bref, il s'agit de récuser les systèmes de représentations où se cristallise, par exemple, l'association d'un état pathologique à un sexe donné — telle l'hystérie considérée dans les discours psychanalytiques traditionnels comme une maladie féminine —, et ce, afin d'introduire les signes d'un sujet féminin dans les registres symboliques.

Toujours est-il qu'un féminisme alimenté par les perspectives dialogiques et plurielles du poststructuralisme peut générer une écriture sur la sexualité et les femmes, écriture qui pourrait instituer une pluralité contaminante dans le discours symbolique alors que le sexe ne prescrirait plus le genre ou vice versa. C'est sous cet angle, celui de la construction dans un discours lui-même historiquement variable, que j'aimerais aborder dans la présente

étude la question de la représentation d'un féminin transgressif. De fait, il s'agit de démontrer que la transgression du patriarcat par des protagonistes féminines s'accomplit dans le texte hébertien suivant un « savoir charnel » qui pose la limite entre la nature et la culture comme un vecteur de l'expérience.

Divisé en trois parties qui regroupent au total moins de cent pages, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* est un bref récit aux accents oniriques qui relate les années d'apprentissage de Clara. Dans le contexte des années 30 et 40, l'enfant grandit dans la campagne québécoise auprès de son père Aurélien, la mère étant morte à la naissance de Clara. Aussi le décès de l'épouse, vécu comme un coup tragique du destin, génère-t-il brusquement l'isolement de l'homme du reste de la petite communauté, dans la mesure où « [l]es gens du village [sont désormais] tenus à distance au même titre que la révolte et les larmes » (p. 12). Dès les premières pages, la narration hétérodiégétique met en place une structure spatiale significative, alors que la fiction présente un individu qui vient de répudier le domaine du sacré, celui des croyances :

Une sorte d'illumination sauvage a saisi Aurélien Laroche [...]. Soudain tout a été dévasté en lui, comme un champ d'herbe livré au feu. [...] Ni Christ, ni Église, ni rédemption, ni résurrection de la chair, Aurélien avait perdu la foi ainsi qu'on perd la clé de sa maison et on ne pourra plus rentrer chez soi. (p. 9)

Posée comme irréversible, la transformation qui s'opère chez le personnage éprouvé s'inscrit dans un processus de marginalisation volontaire qui, projeté sur l'enfant, produit un effet de marginalisation existentielle, pour reprendre la typologie de Hans Meyer. En effet, le mode de vie que s'impose Aurélien écarte sa fille de l'itinéraire prescrit implicitement par la morale sociale : « À dix ans, Clara ne savait ni lire ni écrire, et son vocabulaire demeurait aussi restreint que celui d'un enfant de trois ans » (p. 14). Privé de connaissance livresque, l'esprit de l'enfant se façonne à l'image de la nature, laquelle constitue le seul référent déterminant de sa conscience du monde : « Bien avant toute parole humaine, la petite fille sut gazouiller, caqueter, ronronner, roucouler, meugler, aboyer et glapir » (p. 13). Autrement dit, le langage de Clara se construit en première instance sur le modèle de communication propre aux animaux, transcription d'un signifiant sonore qui s'effectue sur un mode mimétique particulier. On peut observer d'ailleurs comment le personnage féminin, dont le langage inarticulé en fait quasi un animal, incarne l'univers du sémiotique kristévien.

Parallèlement, le rapport établi entre le parent et l'enfant institue une structure silence/parole génératrice de marginalisation dans la logique signifiante, alors que la petite fille vit aux côtés d'un incroyant qui privilégie « la vie profonde et noire où les choses ne sont jamais dites et nommées » et qui ignore le « monde bavard et prétentieux » (p. 17). En effet, rares sont les dialogues qui jalonnent le récit, au moment où le père et la fille sont mis en

scène. Cependant, l'absence de communication verbale ne signifie pas pour autant dans le cas d'Aurélien une absence d'intérêt, puisque Clara demeure le sel de sa vie (p. 36). Si le cultivateur ne lègue point d'héritage d'ordre culturel à sa fille et l'inclut dans l'espace du Même, il reproduit une figure protectrice et réconfortante, symboliquement associée à la mère, à savoir un Même différent : « De temps en temps, Aurélien reprenait Clara contre sa poitrine, pour la consoler d'être seule et minuscule, égarée au bord d'un champ, au pied d'un sapin » (p. 11-12). Au même titre qu'il a bafoué la religion et sa morale, le père proscriit un ordre patriarcal symboliquement institué dans la mesure où il reproduit sans ambages des gestes reconnus comme maternels : le personnage masculin constitue dans le récit une figure parentale qui a elle-même transgressé le royaume du père céleste. Nul doute que l'attachement de l'homme à son enfant pourrait s'inscrire dans la filiation du *maternal thinking* ; cependant, cette attitude oblique d'un parcours discursif généré par les apriorismes de type essentialiste. Conformément au rôle de la mère qu'il assume tout en n'étant pas une femme, le père dévie des normes d'une culture sexuée où le sexe prescrit le genre, sans pour autant nier l'identitaire de sa fille : le fait qu'Aurélien finisse par accepter de voir l'enfant sauvage fréquenter un lieu autre, soit l'école du village, illustre dans le récit comment une première frontière spatiale est franchie.

Si taciturne et secret soit-il, le père demeure manifestement touché par les propos de Blandine Carmail, la nouvelle institutrice du village, qui métaphorise les attributs physiques de l'enfant élevés à une dimension sidérale : « Aurélien éprouvait une grande fierté parce que l'institutrice avait reconnu la beauté de Clara et l'avait comparée au soleil et à la lune » (p. 17). Ainsi, le discours intérieur du personnage masculin pris en charge par l'instance narrative exprime non seulement les sentiments bienveillants de l'homme à l'endroit de sa *splendide* fille mais rend compte également de figures spatiales modélisantes : le paysan qui a choisi de « s'emmurer dans sa peine », de vivre en retrait des lieux plus civilisés, de partager avec sa fille unique la paix muette du quotidien, s'avère néanmoins perméable au discours de l'Autre.

Pendant les dix premières années de son existence, Clara n'a reçu d'enseignement que celui de la survie dans un contexte tempéré des dogmes religieux. En vertu de cette dynamique relationnelle, la fillette s'identifie à un milieu ambiant spatialement représenté comme étant sans artifices, certes, mais exempt surtout des marques de la domination et de la peur. Partant, la petite Clara évolue dans un espace qui ne juge ni ne condamne, au bord de la rivière, dans la maison paternelle ; bref, des lieux d'origine en marge des discours où doivent rivaliser la loi et ses interdits. En ce sens, là où le récit hébertien amorce une dialectique spatiale qui interroge les fondements du paradigme oppositionnel nature/culture, c'est au moment où survient dans l'existence de Clara le personnage de Blandine, en poste à l'école du village.

C'est en fait une jeune femme de dix-neuf ans qui devient l'instigatrice du développement du langage et de la pensée de Clara. Enthousiaste et exaltée,

Blandine Carmail exerce sa profession à la manière d'une missionnaire. Il n'est guère étonnant qu'elle incite le solitaire Aurélien à envoyer sa fille à l'école, en lui expliquant que l'« esprit dans [la] tête frisée [de Clara] demeure en friche » (p. 16). Comparée à une forêt sauvage, l'intelligence de l'enfant ne peut que se métamorphoser sous l'influence de Mademoiselle. Incidemment, la métaphore retenue pour signifier le passage de l'inculte au cultivé dans la perspective de l'apprentissage supporte la thématique d'une nature transformée par l'éveil à la culture, au symbolique. Or la présence de l'enseignante, qui éblouit littéralement la petite fille lors de la première rencontre, n'est pas uniquement imputable au fait que la nouvelle venue incarne un inconnu grisant. Curieusement, pourrait-on dire lors d'une première lecture, c'est par le truchement d'un vocabulaire évocateur de passion et de vie que l'instance narrative textualise les pensées de l'enfant subjuguée par sa future enseignante: « À mesure que l'institutrice parlait, chacun de ses mots inconnus et mystérieux se chargeait du même éclat rouge doré, superbe à mourir. Bientôt Clara n'eut plus qu'une idée en tête, apprendre à lire, écrire et compter, rien que pour se trouver toute la journée sous l'influence de cette rousseur rayonnante » (p. 17). Illuminée par une femme dont les sens transpercent le discours, la connaissance communiquée à Clara s'énonce littéralement comme un « corps qui se fait verbe » « alors qu'en classe [Blandine] lance des éclairs fauves » (p. 18). C'est ce qu'exprime Hélène Cixous lorsqu'elle décrit la voix de la féminité, voix qui résonne étrangement comme celle de l'enseignante :

Écoute parler une femme dans une assemblée [...]: elle ne « parle » pas, elle lance dans l'air son corps tremblant, elle se lâche, elle vole, c'est tout entière qu'elle passe dans sa voix, c'est avec son corps qu'elle soutient vitalement la « logique » de son discours: sa chair dit vrai. Elle s'expose. En vérité, elle matérialise charnellement ce qu'elle pense [...]. Elle *inscrit* ce qu'elle dit, parce qu'elle ne refuse pas à la pulsion sa part indisciplinable et passionnée à la parole<sup>9</sup>.

De fait, l'institutrice durant sa courte vie ne se contente point de léguer un savoir scolaire et traditionnel à son élève; jusqu'à sa mort prématurée, à dix-neuf ans, elle aura révélé un monde imaginaire à Clara, un monde inscrit dans le langage de la poésie et dans la fiction des contes et des fables qui, comme le précise l'instance d'énonciation, étaient la « substance même de cette flamme singulière qui brûlait Mademoiselle » (p. 25). Tout se passe comme si la réalité et la fiction se confondaient dans l'amalgame de connaissances dont la jeune femme est détentrice: c'est d'ailleurs dans un dernier mouvement où Mademoiselle enseigne la flûte à Clara que l'harmonisation d'une voix passionnée à une autre, angélique, traduit le mieux la mise au diapason de l'indisciplinable et du disciplinable: « Peu à peu, ses doigts glacés se sont dégourdis, son souffle rauque s'est adouci, est devenu pur et limpide, pareil à une voix d'ange s'échappant de la flûte enchantée » (p. 26). Le discours qui renvoie alors à des signifiés articulant un savoir éthéré, quasi

immatériel, communiqué par un être de passion, thématise l'apprentissage de Clara comme une connaissance qui n'est jamais lourde à porter. Force est de reconnaître que Mademoiselle ne fait point figure d'autorité aux yeux de l'enfant ; tout au contraire, l'institutrice use de sa compétence et de son savoir afin de permettre à la jeune paysanne de devenir un jour son égale. Par conséquent, le rapport établi entre les protagonistes féminines engage le récit dans une dynamique décrite par Luce Irigaray comme une « généalogie féminine », dans la mesure où se développe « un ordre culturel féminin qui se transmet de mères à filles<sup>10</sup> ». De façon exemplaire, l'institutrice en tant qu'être de culture se pose comme une figure maternelle dans le devenir féminin de Clara Laroche.

S'il est question de séparation dans la diégèse lorsqu'est relaté le décès de la jeune femme, la mélodie funèbre improvisée par Clara, elle-même en retrait de l'espace du rituel où se déroulent les obsèques, réalise une union fondée non pas sur le pouvoir des mots aux signifiés figés mais sur des objets transmis de la jeune femme à la fillette : « Il n'y eut plus alors qu'un seul deuil, célébré par un son de flûte, celui du père et de la fille » (p. 29). À la perte d'une épouse se juxtapose alors dans la syntagmatique interne la perte d'une amie : sur un plan narratif, les segments discursifs correspondent à la mort d'un même actant dans le récit, la mère. Quelle avenue empruntera Clara, elle-même à la croisée du sémiotique et du symbolique ? Paradoxalement, c'est sous le signe de la vie que s'accomplit l'apprentissage de la mort de Mademoiselle : après la disparition de l'être cher, « [Clara improvise] des musiques étranges et stridentes qui déchir[ent] l'air autour d'elle » (p. 36). Pareille dissolution de l'histoire dans le discours est corroborée dans le déroulement du récit, alors que la soif de vie et d'amour déjà en germe chez une enfant aux mœurs rustiques cherche à être assouvie.

Or, du désir à la transgression, il n'y a qu'un pas dans le royaume du symbolique. Territorialisée par un ici domestique monocorde et homogénéisant, Clara demeure fortement influencée par l'enseignement de son aînée, cinq ans après sa mort. Il n'est guère étonnant que l'adolescente se laisse séduire par l'ailleurs lorsqu'elle s'aventure dans la forêt, un ailleurs où elle fera la rencontre inopinée du Lieutenant anglais. Aussi l'héroïne viole-t-elle d'emblée la frontière spatiale qui sépare le connu cultivé du non connu inculte ; puis, sur le plan moral, la transgression consiste, bien sûr, en une trahison du père, alors que Clara s'éloigne de la maison familiale et se désintéresse des bêtes et des champs qui l'entourent. Bien entendu, la conscience à l'« inquiétante étrangeté » s'accompagne d'une transformation irréversible dans le rapport père-fille. Dans les registres de l'énonciation, il importe de noter que la parole vient rompre le silence des lieux depuis longtemps instauré et se constitue comme un instrument pour percer le mystère de l'altérité et en réprimer l'actualisation. Aurélien fait ainsi usage d'un langage inquisiteur lorsqu'il interpelle exceptionnellement sa fille : « À quoi penses-tu ? » (p. 66). Dépourvu, il va jusqu'à la réprimander à son retour à la maison,



tandis qu'elle vient de quitter son prince déchu. Mais le « Comme tu rentres tard ! » réprobateur du discours mimétique restera sans réponse (p. 85). « C'est alors qu'il a vu surgir [...] sur le visage muet de sa fille, quelque chose d'ardent et de consumé à la fois qui lui a été intolérable » (p. 85). Dans le contexte d'une étude de la transgression qui ne peut souscrire entièrement aux principes établis par la loi du père, le mutisme de l'adolescente demeure évocateur d'une dialectique du désir et des interdits moraux qui lui sont sous-jacents : consciente de sa trahison mais abrogeant la culpabilité, Clara fait en quelque sorte abstraction de la sanction présente dans les remarques paternelles. Ainsi, la transgression générée par la transmission d'un ordre culturel féminin réside dans le vocabulaire retenu pour décrire les personnages féminins : la Clara « ardente et consumée » qui a soi-disant trahi le père fait écho à une Blandine elle-même « brûlée par une flamme singulière ». Images de passion, images convergeant à l'unisson vers un désir féminin.

À l'aube de ses quinze ans, Clara est, en effet, habitée de désir et ne peut résister à l'appel de l'ailleurs incarné par un homme d'une langue et d'une culture différentes. En fait, les deuxième et troisième parties du récit pourraient revêtir l'aspect d'une déconstruction de la *Belle au bois dormant*, dont les premiers fragments s'intertextualisent de la sorte dans le récit hébertien : « [E]lle 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 » (p. 44). C'est d'emblée sous la figure d'un enfant abandonné au fond des bois que se livre l'autre sexué à l'adolescente. À l'instar du conte de Perrault, le sommeil a été provoqué par l'action d'individus en courroux. Il ne s'agit pas, dans le cas du militaire, d'un sort jeté par une méchante fée mais du spectre des parents « qui s'avancent débordant d'énergie féroce et d'odeur chevaline » (p. 55). Passé et présent se chevauchent au sein de la trame temporelle dans la mesure où l'homme de trente ans est obsédé par une enfance culpabilisante et les figures autoritaires qui la dominent : « [...] à jamais lâché dans ses veines, malgré l'espace et le temps, un enfant d'origine britannique tente de cacher son visage effrayé, sous les regards réprobateurs des autorités » (p. 55).

C'est la mémoire de l'homme désigné vraisemblablement comme lecteur qui modélise la structure temporelle où la réalité et la fiction se fondent au cœur de réminiscences évoquant un enfant « [N]é sous la peur, grandi sous la honte de la peur, comme sous une louve nourricière, énorme et meurtrière » (p. 56). En ce sens, un fragment puisé dans l'œuvre d'un poète obsédé lui aussi par la thématique de l'enfance ponctue la réflexion du soldat en quête d'une identité dont on l'a privé ; le passage retenu demeure en effet révélateur de la prégnance d'une structure symbolique ancrée dans le culte de la virilité et de la terreur : « John-Christopher Simmons pourrait se croire sans enfance du tout, ni aucune malédiction originelle, alors qu'une phrase de Rilke l'obsède et revient sans cesse, l'assure que "lorsqu'il était encore enfant

ils le frappèrent au visage et lui dirent qu'il était lâche" [sic] » (p. 88). Depuis une Angleterre où se multiplient les bombardements, se réverbère une enfance marquée par la honte et la culpabilité, enfance qui se distingue radicalement de celle de la jeune Canadienne française pour qui s'est substitué à la morale familiale et religieuse un enseignement fondé sur la filiation du féminin dans une campagne sans histoire.

Tandis que la princesse de la *Belle au bois dormant* est heureuse de s'éveiller, John-Christopher Simmons, surpris par Clara, reprend difficilement contact avec le monde extérieur. Pourtant, il ne s'agit pas ici d'une simple inversion des rôles, puisque les pôles du sujet et de l'objet homologués à l'axiologie de l'innocence et de la culpabilité sont en continuelle tension dans le récit. Dans cette optique, signalons les passages où l'héroïne, qui rêve d'épouser un parfait étranger, reconnaît elle-même la tournure farfelue de ses pensées : « Elle aimerait bien rester avec lui dans sa cabane [...]. Et elle rit parce que son idée est extravagante et l'emplit de joie. Le Lieutenant ne connaîtra pas le rêve de Clara, pas plus qu'elle ne connaîtra le sien » (p. 83). Tout se passe comme si « rien [n'était] négatif dans la transgression », aux yeux de la protagoniste. En vertu de l'énoncé proleptique où est formulé l'illimité<sup>11</sup>, la narration à la troisième personne préfigure la fin de l'histoire qui ne se termine pas avec l'épilogue : « Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants. » Bien que le prince regarde amoureusement sa douce dans l'hypotexte, l'innocente Clara se fait une instance voyante critique alors qu'« elle porte sur [le soldat] un jugement sévère » (p. 45). Exilé au Canada parce qu'il est incapable de s'adapter à la guerre, pour ne pas dire qu'il est hystérique, l'homme a déserté à nouveau son camp militaire pour s'isoler dans la forêt. En fuite donc, l'étranger se dérobe constamment au regard de l'autre qui le juge, pense-t-il, à la manière des parents jadis : « Il ne supporte pas les yeux de Clara trop grand ouverts [...]. Il lui dit de fermer les yeux » (p. 79).

L'activité intense de focalisation dont rend compte la narration dans les scènes qui réunissent le personnage et son futur amant va de pair avec la conscience du monde et, par là, de l'altérité dont témoigne le passage suivant : « Clara en était venue à confondre le propre battement de sa vie avec la pulsation de la rivière. Et voici qu'elle s'étonne de sa confusion et de son tumulte intérieurs, reflétés en tourbillons dans la rivière en crue » (p. 65). D'une adéquation limpide au registre de la nature, voilà que la jeune fille passe au domaine des eaux troubles symptomatiques d'une mise en rapport avec l'autre sexué. Avec l'entrée en scène du soldat britannique succède à l'ordre de la nature, mis en relief durant l'enfance de la petite, le désordre associé à l'Europe où sévit la guerre, d'une part, et la déroute de l'adolescente aux prises avec des émotions nouvelles, d'autre part. Néanmoins, Clara Laroche assume pleinement le désir qui l'envahit, alors qu'elle vit son projet d'union sans succomber à la honte et au remords : « Elle est venue pour se marier avec le Lieutenant et rien ni personne ne pourra empêcher que cela se fasse » (p. 79).

À l'encontre de l'héroïne de Perreault, la jeune paysanne bien éveillée, elle, qui n'a pas évolué dans un monde de princes charmants et de châteaux, s'actualise comme un sujet désirant et réfléchissant au fil des récits de paroles et de pensées : « Je le ferai. Je le ferai. Je serai la femme du Lieutenant anglais » (p. 68), et surtout, au sein d'un discours intérieur autoreprésentatif où est reproduit un désir autonome comme une espèce de coup de cœur raisonné : « Elle pense très fort, comme si elle écrivait soigneusement dans un cahier d'écolière. Je m'appelle Clara Laroche. [...] Je pèse environ cent livres. [...] Je grandis à vue d'œil, je suis noire comme une corneille [...]. Je crois que je suis tombée en amour avec le Lieutenant anglais » (p. 65-66). Ainsi, l'adolescente imagine une pratique scripturale qui révèle une dynamique de l'identité et de l'altérité : ses pensées prennent la forme de mots matérialisés dans un cahier scolaire par lequel Clara s'énonce dans et par l'autre selon les jeux de la surformalisation du signifiant. Au lieu de se représenter à partir d'images et de symboles détachés de son expérience, la « future mariée » s'autoreprésente à partir de souvenirs lui rappelant la seule femme qu'elle ait connue et aimée, ce qui, par le fait même, inscrit l'héroïne dans une filiation féminine.

C'est donc instruite d'une subjectivité féminine que Clara s'introduit dans l'univers symbolique de la représentation où domine une culture sexuée. Toutefois, le sujet féminin déjà marginalisé ne se construit pas exclusivement à partir du modèle patriarcal, modèle, rappelons-le, dont on l'a tenu à l'écart, mais s'actualise comme un *Je* susceptible de s'autoreprésenter suivant les signes d'un féminin déjà transmis. Ayant revêtu les habits que lui avait légués la jeune institutrice pour aller rejoindre son « amoureux » dans les bois, la petite instaure une démarche transgressive au sein de laquelle le désir est compatible avec les interdits moraux. De fait, c'est la notion de pureté qui trouve un sens autre dans le parcours identitaire de Clara, dans la mesure où la « pureté ne signifie pas une virginité défensive ni pudibonde [...] elle ne signifie pas non plus une allégeance à la culture patriarcale et à sa définition de la virginité comme valeur d'échange entre hommes, elle a comme sens la fidélité de la femme à son identité et à sa généalogie féminines<sup>12</sup> ». Si l'adolescente chaste et pure, vêtue des oripeaux d'une jeune femme belle et intelligente, entreprend de séduire un homme ayant deux fois son âge, son insertion dans le rituel de la séduction dérive d'une logique fondée sur la possession et la domination : « [E]lle est restée un long moment indécise devant les robes de Mademoiselle pendues au mur [...]. Clara a fini par se décider pour la plus belle, jupe et corsage d'un rouge un peu fané, avec des sursauts de couleur au creux des plis. Elle a étendu cette robe sur une chaise, posé par terre, à côté de la chaise, les souliers vernis à talons hauts » (p. 68).

Évidemment, la séduction suppose l'apprentissage de signes particuliers, comme l'indique Baudrillard : « La séduction est toujours celle du mal. Ou celle du monde. C'est l'*artifice* du monde [...]. Or la séduction n'est jamais de l'ordre de la nature, mais de celui de l'artifice — jamais de l'ordre de

l'énergie, mais de celui du signe et du rituel<sup>13</sup>. » Ainsi, le Lieutenant, s'il consent à jouer le rôle du séduit (il est pédophile), n'a que faire du déguisement de Clara qu'il perçoit d'ailleurs comme l'avènement du mal : « Il ne sait par où commencer pour la débarrasser de tout cela et que vienne devant lui l'enfance nue » (p. 79). Dépourvue d'une rhétorique de la séduction qui consisterait à modifier la distance entre le même et l'autre<sup>14</sup>, l'adolescente ne peut exhiber que les atours hérités de l'institutrice pour faire face à l'homme qui, lui, s'apprête à la posséder : « Elle n'a pas dit une parole. [...] [Elle] l'appelle à bouche fermée » (p. 81-82). Toujours à l'image de la nature qui constitue son unique référent, Clara, en route vers la cabane du militaire, « implore un dieu qu'elle ne connaît pas, [...] 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 » (p. 78). Tout compte fait, c'est un discours intérieur s'accordant davantage avec un désir féminin qu'avec des interdits masculins qui se pose comme le prélude à la séduction dans le récit hébertien. C'est parce qu'elle n'obéit ni au bien ni au mal que la sauvage et naturelle Clara peut s'immiscer dans la culture patriarcale et en transgresser le sacro-saint interdit.

À la lumière de cette analyse, nous pensons que les figures de la transgression, mises en place dans *Aurélien*, *Clara*, *Mademoiselle* et *le Lieutenant anglais* par le biais des personnages féminins, participent d'une déconstruction d'un système de représentations fondées sur un modèle à proprement parler masculin. Il s'agit, plus précisément, de représentations dont une variété de schèmes sont déplacés vers un univers féminin au sein duquel la structure bipolaire nature/culture est déstabilisée par un discours du corps autoreprésentatif. Ainsi, le texte hébertien articule la transgression comme un phénomène qui « n'oppose rien à rien » et « ne cherche pas à ébranler la solidité des fondements<sup>15</sup> ». Tout au contraire, le récit reconstitue dans un espace pluriel et dialogique la démarche d'un sujet féminin conscient de ses pulsions et des limites désacralisées de l'existence.

Or, cette subjectivité féminine passe par le développement d'une généalogie au féminin, grâce à laquelle une adolescente assume son être à partir de sa propre expérience ; autrement dit, une expérience de la transgression qui trouve son sens dans l'apprentissage du savoir charnel, celui qui se rapporte au corps comme l'énonce bien Foucault. Considérons la fin ouverte du texte, qui présente la paysanne endormie à la suite de son incartade dans la forêt. Le lectorat peut aisément supposer que le sommeil de Clara Laroche ne sera point interrompu par l'arrivée d'un prince charmant, à l'exemple de l'intrigue notoire. Faut-il le rappeler, la jeune fille *sait* dorénavant que celui pour qui son cœur a vibré dans son propre conte de fées demeure un être qui ne supporte pas le regard de l'autre, ce qui signifie tant la proximité que l'éloignement dans le cas d'une union charnelle éphémère. En ce sens, les histoires que Mademoiselle a pu lui raconter deviennent pour l'héroïne un levier mnésique susceptible de rendre compte de la transgression comme *l'illimité* dans la *limite* de l'expérience, dans le contexte de la sexualité.

Comme j'ai tenté de le démontrer, la transgression et la profanation s'actualisent désormais dans la production hébertienne suivant le postulat nietzschéen de la modernité, à savoir la mort de Dieu. Avec *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Anne Hébert introduit vraisemblablement au sein de son imaginaire des composantes nouvelles, dans la mesure où la notion du sacré y est réinterprétée avec brio.

## BIBLIOGRAPHIE

Baudrillard, Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, 248 p.

\_\_\_\_\_, *L'Autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Galilée, 1987, 90 p.

Chawaf, Chantal, *Le Corps et le verbe: la langue en sens inverse*, Paris, Presses de la Renaissance, 1992, 294 p.

Cixous, Hélène et Catherine Clément, *La Jeune Née*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, 296 p.

Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, 400 p.

\_\_\_\_\_, « Préface à la transgression », *Critique*, n° 195-196, 1963, p. 751-769.

Hébert, Anne, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Paris, Seuil, 1995, 90 p.

\_\_\_\_\_, *L'Enfant chargé de songes*, Paris, Seuil, 1992, 159 p.

\_\_\_\_\_, *Le Premier Jardin*, Paris, Seuil, 1988, 189 p.

\_\_\_\_\_, *Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, 1982, 249 p.

\_\_\_\_\_, *Héloïse*, Paris, Seuil, 1980, 124 p.

\_\_\_\_\_, *Les Enfants du sabbat*, Paris, Seuil, 1975, 186 p.

\_\_\_\_\_, *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1971, 250 p.

\_\_\_\_\_, *Les Chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958, 190 p.

Hekman, Susan J., *Gender and Knowledge. Elements of a Postmod-*

*ern Feminism*, Boston, Northeastern Press, 1992, 212 p.

Irigaray, Luce, *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*, Paris, Grasset, 1990, 162 p.

Meyer, Hans, *Les Marginaux. Femmes, Juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et al., Paris, Albin Michel, 1995, [1974], 535 p.

Meyer, Michel, *Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction*, Paris, Librairie générale française, 1993, 153 p.

Paterson, Janet M., *Anne Hébert. Architecture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985, 192 p.

Scarpetta, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1986.

## NOTES

1. Janet Paterson établit pour sa part une typologie du réel, de l'onirisme et de l'irréel pour décrire l'œuvre hébertienne. Voir *Anne Hébert. Architecture romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1985.

2. Jean Baudrillard, *L'Autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Galilée, 1987, p. 70.

3. Michel Foucault, « Préface à la transgression », *Critique*, n° 195-196, 1963, p. 752 et 754.

4. Anne Hébert, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Paris, Seuil, 1995. La pagination entre parenthèses dans le texte renvoie à la présente édition.

5. Hans Meyer, *Les Marginaux. Femmes, Juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et al., Paris, Albin Michel, 1995 [1974], 535 p.

6. *Ibid.*, p. 15.

7. Nous nous référons au concept d'impureté développé par Guy Scarpetta. Il s'agit pour l'auteur d'« une sorte de confrontation, de décloisonnement, de contamination des arts les uns par les autres ». Voir *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1986, p. 380.

8. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 341.

9. Hélène Cixous et Catherine Clément, *La Jeune Née*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, p. 170-171.
10. Luce Irigaray, *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*, Paris, Grasset, 1990, p. 19.
11. C'est effectivement dans ce sens qu'abonde Foucault lorsqu'il prétend que la transgression « affirme l'être limité, elle affirme cet illimité dans lequel elle bondit en l'ouvrant pour la première fois à l'existence » (Michel Foucault, « Préface à la transgression », *loc. cit.*, p. 756).
12. L. Irigaray, *Je, tu, nous, op. cit.*, p. 21.
13. Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 9-10.
14. Selon Michel Meyer, « la rhétorique est cet espace où l'identité devient différence et la différence identité dans un jeu subtil de proximités et d'éloignements » (*Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction*, Paris, Librairie générale française, 1993, p. 125).
15. M. Foucault, « Préface... », *loc. cit.*, p. 756.