

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
CADERNOS DO I.L.  
n. 9 (ESPECIAL - NEC)  
JANEIRO DE 1993

# APRESENTAÇÃO DA LITERATURA DO QUEBEC

INICIATIVA: NÚCLEO DE ESTUDOS CANADENSES



APOIO:  
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS CANADENSES  
ABECAN

## 1.2 - LA BRODERIE DISCURSIVE DANS KAMOURASKA

*por Maria Luiza Berwanger da Silva*

Et je sens dans mes doigts  
A la racine de mon poignet  
Dans tous le bras  
Jusqu'à l'attache de l'épaule  
Sourdre un geste  
Qui se crée  
Et dont j'ignore encore  
L'enchantement profond  
(Anne Hébert. *Éveil au seuil d'une fontaine.*)

Dans *Kamouraska*, deux fragments textuels attirent l'attention du lecteur sur la symbolique de la broderie:

### Broderie de la fleur rouge

"Elisabeth". Il m'a appelée par mon nom. Pour la première fois. Je baisse la tête pour cacher ma joie. Je me penche sur mon métier à tapisserie. Évitant de regarder ma mère et mes tantes. Calme soirée dans la maison de la rue Augusta. "Le petit point se fait en deux temps, dans le biais du canevas. Verticalement: de gauche à droite, en descendant. Horizontalement: de droite à gauche, en remontant. Travailler avec trois brins de laine, en suivant la grille..." (p.125)

Ma mère et nous petites tantes parlent à mi-voix. Le docteur Nelson et moi n'échangeons pas une parole. Il me tend les brins de laine à mesure. Nous suivons, tous deux, sur le canevas l'avance d'une fleur trop rouge. (p.43)

Sous cette approche, *Kamouraska* impose la révision de la production québécoise moins sous l'angle de la constitution du national, que sous l'angle de l'éclatement du contemporain. Selon Pierre Nepveu, d'ailleurs,

Il s'agit d'abord d'interroger dans les textes et dans les oeuvres un certain mode d'être de la conscience québécoise et, plus largement, un mode d'être du psychisme et de l'imaginaire contemporains, mais au sens où 'mode d'être' signifie aussi 'mode d'éclatement', et où l'un renvoie toujours à l'autre et au pluriel.<sup>1</sup>

Axée sur la métaphore de la broderie, la lecture de *Kamouraska*, paraît concentrer déjà ce désir de transgression, comme "ton prophétique ... lieu d'une naissance encore à venir"<sup>2</sup>.

Dans ce sens, l'image récurrente du discours féminin en tant que poétique (flexible) de la fondation, s'explicitant par la symbolique de la broderie discursive effectuera un glissement de la littérature vers le discours amoureux, en tant que poétique de l'écriture blanche.

Bien qu'hypothétique, cette traversée de l'écriture de *Kamouraska* par "la broderie d'une fleur rouge" paraît trouver son processus de légitimation dans la production québécoise des années soixante aux années quatre-vingt:

... des années soixante aux années quatre-vingt ... à la littérature conçue comme un projet fondé sur une mémoire collective et une visée totalisante, se sont substituées la pluralité, la diversité, la mouvance des textes comme l'eau toujours changeante, d'un même fleuve: le fleuve sans fin de l'Écriture, utopique et extatique, s'écoulant éternellement vers le Nouveau et l'Inconnu.<sup>3</sup>

Ainsi, la construction romanesque de *Kamouraska* plonge le lecteur dans une sorte d'espace dont l'activité langagière se spécifie en trois moments, au moins. Nous participons d'abord à un faire (construction du même), puis à un défaire (destruction du même) et, finalement à un refaire en tant que reconnaissance d'une certaine

fragmentation créatrice. Pourtant la perte du même ne veut pas dire la perte de l'unité. Au contraire, l'unité n'acquiert son sens que de ce désir totalisant, projetant le conflit entre "sacralisation" et "désacralisation"<sup>1</sup>.

Dans *Kamouraska*, le discours féminin pluralisé par les mariages déclanchera la négativité comme voie d'accès à l'exil et à la folie.

Esthétique du paradoxe, l'exil retourne l'autre en catharsis et vice-versa. Sous cet angle encore, le discontinu de la construction romanesque, menant à l'imprévu et au nouveau, rendra possible l'expérience de la simultanéité, comme s'il était question de saisir "milles perceptions hétéroclites d'une foule de destins parallèles". Il s'agira donc d'établir un projet global d'écriture, en parvenant à en échantillonner l'envers et l'endroit.

L'envers, dimension de la folie—exil de même que l'endroit, dimension de la production du texte, naissant sur la page, manifesteront cette intention de globalité, comme premier héritage de la poétique de la négativité. Au fond, la mise en relief de la machinerie textuelle fait émerger non pas seulement la conscience du désœuvrement, mais aussi celle de l'énergie, permettant la transgression ludique. Si par "énergie", P. Nepveu comprend "... des systèmes conçus à la fois comme résultats momentanés et comme lieux de tensions dynamiques, créatrices de formes", et si par "écologie du réel" il comprend "l'au—delà du non—sens moderne, le système complexe de forces, d'une organisation des ressources vitales". Nous constatons que la flexibilité du discours féminin explicitée par la broderie discursive s'associe efficacement à cette force transformatrice de la négativité.

Inscription de la multiplicité mythique, de l'écrit québécois, l'action de broder et celle de tisser se rapportent à la mise en oeuvre d'une composition, dont l'émergence de l'espace délimité (le canevas) associé à la couleur (le rouge) surprennent le lecteur le plus averti.

Dans une lecture mythologique, la broderie, par la voie du tissage et du fil, symbolise la structure et le mouvement de l'univers, en tant que travail de création. Les instruments servant à filer, à tisser et à broder désignent non seulement l'idée de un mouvement cyclique, mais aussi celle de un changement continu et universel des êtres, donnant origine à la variété des formes. D'autre part, l'enfilage de

l'aiguille, action d'ailleurs très spécifique à la broderie, symbolise le passage, la sortie de l'univers en tant qu'espace clos et inexploité:

Le fil apparaît ici comme le lien entre les différents niveaux cosmiques (infernale, terrestre, céleste) ou psychologiques (inconscient, conscient, subconscient).<sup>4</sup>

L'ensemble des significations du tissage et de la broderie est synthétisé par le fil d'Ariane qui retourne la quête spirituelle du labyrinthe en rapport essentiel au "Principe de toutes les choses"<sup>5</sup> dans la perspective de l'extrême mobilité.

Le recours aux configurations mythologiques confirme le parcours d'analyse de *Kamouraska*, sous l'approche de la broderie discursive, de même que les trois phases de transition de la production québécoise démarquées par Pierre Nepveu pourraient aussi constituer une voie de recherche fertile au sujet de l'axe mythologie x transgression du réel.

Bien qu'isolées par des points de repères chronologiques assez spécifiques (l'indication des dates précises), l'auteur de *l'Écologie du réel* imbrique les trois étapes dénommées esthétique de la fondation, esthétique de la transgression et esthétique de la ritualisation. Il les examine ensemble comme si l'une en contenait déjà les semences de l'autre. Or cette imbrication nous intéresse particulièrement dans ce qu'elle paraît être semblable à la signification mythologique de la broderie comme mobilité créatrice. Axe unique, la broderie met en évidence à la fois la variété mythologique et la dynamique de la production textuelle, trouvant son chemin légitime dans l'accès à l'écriture plurielle dont la discontinuité s'accomplit dans un seul axe: le spectacle de la broderie inachevée, naissant sur le canevas blanc.

Dès le début, dans *Kamouraska*, trois femmes (tante Adélaïde, Louce—Gertrude et Angélique) et, en plus, la mère gravitent autour d'Elisabeth d'Aulnières, personnage central du roman: elles découpent les frontières infranchissables de l'univers féminin.

A la limite de l'innocence que le mariage devrait lui procurer, Elisabeth s'installe dans l'éternel soupçon, accentué lors de son troisième mariage avec Jérôme Rolland. Ne s'agissant que d'une

relation par convenance, cette thématique amoureuse inaugure le récit par l'optique du doute et de la constante remise en question de l'univers féminin.

Si, d'un côté, on remarque dans le roman la soumission à la matrice textuelle du discours féminin, de l'autre, le repli d'Elisabeth sur elle-même, se fait forme de résistance à l'anéantissement du mariage. Comme s'il en restait toujours des vestiges d'une conscience tenue en état d'éveil, fidèle à un état de force intérieure, avec laquelle elle s'insurgit contre la "vive douleur":

Un seul éclat persiste au mur. Minuscule triangle guilloché. Mais si clair. Limpide. Non, je ne bougerai pas. Je resterai ainsi le temps qu'il faudra, mon fils serré contre mon sein. Je garderai les yeux obstinément fermés. Il faudrait me les ouvrir de force, pour que je consente à regarder.<sup>6</sup>

Dans ce sens, la continuité romanesque s'enchemine vers le retour au passé comme source énergétique de lucidité. Or la récupération des souvenirs impose la propre récupération d'un point d'équilibre à l'oscillation entre l'innocence et l'éternel soupçon, soupçon amoureux, soupçon de soi-même.

Pendant le trajet de lecture, nous repérons plusieurs modalités discursives, explicitant les inscriptions de la mémoire dans le discours romanesque, telles que le dédoublement de l'enfant en adulte, de même que l'imbrication de plusieurs fragments temporels recomposés et recréés par l'imaginaire au présent, suivant le continuo changement des objets. Le propre "je" discursif, d'ailleurs, essaie de maintenir un certain équilibre par rapport au mécanisme mémoriel, en tant que désir de résister, dialoguant avec le mécanisme proustien de la mémoire involontaire:

Je frappe dans mes mains. (Je ne sais quelle réserve de force, quel sursaut d'énergie.) Chasser les fantômes. Dissiper l'effroi. Organiser le songe. Conserver un certain équilibre. Le passé raisonnable, revêtu à fleur de peau. Respecter l'ordre chronologique. Ne pas tenter de parcourir toute sa vie d'un coup. A vol d'oiseau fou, dans toute sa longueur, son épaisseur, sa largeur, son éternité dévastée. Se cabrer au moindre signe de la mort sur le chemin, comme un cheval qui fait demi-tour.

Retrouver mes tantes vivantes. J'ai ce pouvoir. Je m'y accroche de toutes mes forces. Profiter de ce sursaut de vitalité."<sup>7</sup>

Nous remarquons que la reconstruction de la mémoire, du côté de la prise de conscience de plus en plus aiguë des malheurs du mariage avec Antoine Tassy rend possible, à son tour, l'explicitation du discours passionnel jusqu'à la folie. Ainsi, l'émergence des souvenirs s'efface progressivement au profit d'un certain glissement vers la folie, considérée alors comme stratégie compensatoire et d'épanouissement à la lucidité énergétique et, pour cela même, soupçonneuse. Comme dit Elisabeth: "La précise mémoire des fous ramène les faits comme des coquillages"<sup>2</sup>.

En ce qui concerne Elisabeth, l'expression des fragments délirants émerge du discours amoureux comme pratique de l'altérité:

Comme si je n'attendais plus que ce signal, j'entre en scène. Je dis 'je' et je suis une autre. Foulée aux pieds la défroque de M<sup>me</sup> Rolland. Aux orties le corset de M<sup>me</sup> Rolland. Au musée son masque de plâtre. Je ris et je pleure, sans vergogne. J'ai des bas roses à jours, une large ceinture sous les seins. Je me déchaîne. J'habite la fièvre et la démence, comme mon pays natal. J'aime un autre homme que mon mari. Cet homme je l'appelle de jour et de nuit: Docteur Nelson, docteur Nelson....

Par conséquent, l'emboîtement discursif (discours féminin x discours amoureux x discours sur la folie) configure la radicalisation de l'amour par l'adultère avec le Docteur G. Nelson. Il faudrait peut-être voir dans l'adultère non pas seulement la voie de libération de l'univers féminin, mais aussi l'accès à la pratique de la passion du déplacement, comme goût de l'autre en opposition au même.

Dans ce roman canadien, la pratique de l'adultère correspond à la traversée de l'espace narratif. Sous cette voie de recherche, la pratique de l'adultère se fait parallèle à la pratique de l'écriture: vider son espace intérieur, vider l'espace qui l'entoure pour atteindre la neutralité de l'écriture. Dans ce sens donc si la femme peut remplacer le terroir, la venue à l'écriture semble constituer un support essentiel à la genèse de l'identité québécoise, de même qu'à son dépassement.

Lors des premières visites, Docteur G. Nelson représente pour Elisabeth la voie d'accès à un autre monde (projection du regard au-delà de l'horizon du terroir),

Je me concentre. Je ferme les yeux. J'ai l'air d'évoquer des esprits et pourtant c'est la vie même que je cherche ... Là-bas, tout au bout de Sorel. Un homme seul, les deux coudes sur la table de la cuisine. Un livre ouvert devant lui, les pages immobiles. Lire par-dessus son épaule. M'insinuer au plus creux de sa songerie.<sup>8</sup>

Support du désir, le discours amoureux renverse non seulement l'univers du même, mais celui du divers, les identifiant progressivement l'un à l'autre, jusqu'à ce qu'ils deviennent un seul corps, affranchi du temps et de l'espace. Cependant l'énergie d'Elisabeth déstabilise celle de G. Nelson:

Toi, ici, Elisabeth, à cette heure? Quelle imprudence!

C'est la première fois que je viens, la nuit. Il fallait bien en arriver là. L'imprudence absolue. Risquer toute son âme. Afficher, aux yeux de tous, son âme en péril. Dans un grand éclat de rire. Je décide de te pousser à bout."<sup>9</sup>

D'où un certain dépouillement descriptif, mesurant l'espace creux qui les sépare. D'où encore la réflexion sur le meurtre d'Antoine Tassy comme rupture de l'espace intermédiaire. Cela manifeste pourtant la double conscience de vie et de mort, inséparable de l'amour dans ce contexte: "tout comme si le meurtre d'Antoine n'était pour nous que le prolongement suprême de l'amour"<sup>10</sup>.

D'où l'expression de cette résistance intérieure à travers le discours du désir:

Je voudrais posséder mon amour, comme ma propre main. Le suivre dans toutes les démarches de sa vitalité extraordinaire. Que pas une de ses pensées ne m'échappe. Que pas une de ses souffrances ne me soit épargnée. «Être deux avec lui. Double et féroce avec lui. Lever le bras avec lui, lorsqu'il le faudra. Tuer mon mari avec lui.

Manifestant poétiquement la superposition de l'écriture neutre à l'écriture réaliste, la mobilité du regard permet l'infatigable voyage à l'espace de l'autre. Comme Elisabeth le dit: "il faut faire le vide absolu". En ce qui concerne le jeu de l'altérité, la pratique de lecture identifie la conscience de la terre, comme clôture à toutes les voies de salut, accomplissant la fatalité de la terre pour reconduire le même aux origines, comme si la transgression des frontières géographiques en érigeaient d'autres, consistant non seulement dans la séparation à toujours, mais aussi dans le choix imposé de rattraper le statut de femme innocente (le mariage avec Jérôme Rolland).

Pourtant, considérées dans son ensemble, les trois expériences amoureuses d'Elisabeth semblent composer une image dont les trois axes explicitent une certaine typologie de l'imaginaire dans *Kamouraska*.

Pendant que le mariage avec A. Tassy permet la mise en pratique du désir de l'ailleurs, manqué, avorté en soi-même, mais ouvrant chemin à une nouvelle découverte de l'inconnu, par l'axe de la folie, le mariage avec G. Nelson, poussant à l'extrême la séduction de la différence par l'axe de l'adultère effectue le tissage de l'imaginaire de *Kamouraska*. Ainsi encore, A. Tassy en tant que déconstruction et G. Nelson en tant que re(construction) de la création romanesque complètent la mobilité de leurs processus dans l'immobilité du mariage avec Jérôme Rolland. Ainsi, finalement, bien que dépourvu de signification, ce troisième mariage permet l'épurement de la parole, support fondamental de la production de l'écriture dans *Kamouraska*. Dans ce sens, l'image de "la fleur rouge" naissant sur le "canavas blanc" concentre l'effet poétique essentiel de ce roman, surtout en ce que cette image de la broderie met en circulation l'idée de fabrication, associée à celle d'épanouissement. Le trajet de lecture permet donc au lecteur d'aboutir à un point de convergence entre les significations mythologiques de la broderie de "l'écologie du réel".

La confection de l'imaginaire comme broderie discursive entre le blanc et le rouge souligne alors l'hésitation romanesque, imposant un rythme qui rappellerait celui du mythe de l'éternel retour de Nietzsche. Indices révélateurs, ces dimensions de lecture ajoutent à l'axe de la terre et à celui de la femme, celui de la conscience de l'écriture. La pratique du littéraire, spécifiquement, au niveau de cette

écriture artisanale, transgresse l'espace romanesque, éclatant dans tous les sens, telle que l'image de la broderie, par exemple.

L'impact de "la fleur rouge" sur la réception de lecture se fait décisive pour le visionnement de *Kamouraska* comme roman qui participe à la fondation de l'identité nationale, mais qui, en même temps, prend une autre voie de recherche, celle du littéraire, en émergence dans la propre instance narrative<sup>3</sup>.

La perception du rythme romanesque met en évidence l'intertextualité qui s'établit entre ce roman d'Anne Hébert et *l'Amant* de Marguerite Duras, concernant le désir d'explicitier la genèse de l'écriture en tant que passion d'écrire. Le désir d'écrire comme intertexte qui rapproche *Kamouraska* de *l'Amant* s'articule différemment dans ces deux romans. Pendant que dans le deuxième ce désir se manifeste sous forme d'un aveu autobiographique, dans le premier, la venue à l'écriture se fait implicite, à l'intérieur de métaphores telles que celle de la femme, celle du voyage, celle de la chambre et celle de la broderie. En tant allusion à l'espace clos, ces images se font voie d'accès très pertinentes à la libération de l'espace ouvert. Nous assistons à l'effacement du limité, au profit de l'illimité, explicité, par exemple par la poétique de l'horizon infini, perçu à travers la fenêtre.

Dans *Kamouraska*, à la façon proustienne, la chambre, synthèse métaphorique de l'espace clos, joue le rôle de laboratoire langagier qui permet l'expression de sentiments contradictoires, lesquels favorisent la production et l'éclatement de l'écriture. D'où, une fois de plus, la fonction du mariage avec Jérôme Rolland d'enclôisonner Elisabeth dans leur chambre ou dans celle à côté de la leur, où, pendant son repos, elle libérait l'écriture de ce roman sous forme de journal qu'elle tenait. Il s'agissait du projet d'un livre à être écrit. C'est dans la chambre qu'Elisabeth se voit partagée entre le fait de "se prélasser dans un roman peu édifiant" et l'attente de G. Nelson, y insérant des fragments de poème:

Rends—moi le son de la joie et de la fête et qu'ils dansent  
les os que tu broyais.<sup>11</sup>

Sous cet angle, la symbolique de la chambre, comme espace clos, prépare la symbolique de la broderie comme espace ouvert qui met en oeuvre la production de la fleur rouge, comme projet d'une autre composition: elle consiste dans le point de départ du rapport amoureux entre Elisabeth et G. Nelson. De cette manière, la broderie sur le canevas blanc voile une autre broderie: la fleur rouge, à son tour constitue un point de départ (leur amour) et un point d'achèvement (le meurtre d'Antoine Tassy). Il faut ajouter cependant que le meurtre en soi-même contient déjà les semences qui souligneront la confrontation du même (Elisabeth) au divers (G. Nelson). La broderie compte par cette extrême mobilité, aboutissant dans la quête identitaire comme quête de la totalité, de l'absolu qui se nourrit du moi destabilisé, concentrant cette force énergétique, qui mène à la transformation infinie. D'où le jeu intertextuel avec des oeuvres de la modernité, tels que *L'écriture du désastre* de Maurice Blanchot et *Le retour du boomerang* de Michel Butor, où le dialogue intertextuel s'articule autour de la prise de conscience de l'art d'écrire.

Jeux d'images comme jeux de miroirs, pratique de lecture auto-réflexive, émergence de plus en plus aiguë du silence, la construction de l'imaginaire dans *Kamouraska* se fait parallèle à la déconstruction des voies narratives suggérées par le roman de la terre, en tant qu'espace circonscrit. La description du terroir d'ailleurs s'y articule non pas dans le but de peindre le réel tel quel, mais cette peinture linéaire se laisse effacer au profit d'un certain dépouillement, esquissant à la fois la création qui s'interroge à elle-même, au moment même de sa constitution et celle qui doit se faire pour se défaire et pouvoir se refaire. Sous cet angle, rien ne s'efface complètement dans *Kamouraska*: le dessin des images, une fois accompli ou remplacé, en garde quand même les traces originelles.

Vouloir aller du côté de l'autre sens, pour autant, s'en laisser réduire, c'est peut-être le chemin pourchassé par Elisabeth dans ce roman. Néanmoins, le départ de G. Nelson, dont la seule communication (les lettres) a été interdite en obéissance au code de la terre, pourrait compromettre l'équilibre romanesque, l'achevant par le signe de la fatalité, aspect très spécifique au roman réaliste. Certes, l'échec de l'autre, de l'amour de l'autre ne s'efface tout comme la

couleur rouge tâchant la neige partout, après le meurtre d'Antoine Tassy par G. Nelson.

Tel qu'un jeu, le pacte de vie et de mort d'Elisabeth et de l'étranger acquiert son rythme beaucoup plus de l'infatigable oscillation entre le faire et le défaire, qu'à son arrêt à un point d'équilibre imprécis, perçu à travers la croyance au mythe de l'éternel retour.

Au fond, Elisabeth cherche la mort du même (Antoine Tassy et Jérôme Rolland) pour rendre éternelle la vie du divers (G. Nelson y étant considéré comme élément dynamisateur de la typologie de l'altérité). Ainsi, *Kamouraska* manifeste le désir d'épanouissement, symbolisé par le désir d'Elisabeth de regarder au-dessus de l'épaule de G. Nelson, parallèle, mais peut-être implicite, au désir d'épanouissement de l'écriture québécoise (esthétique de la fondation portant déjà des traces de l'esthétique de la "dé-fondation", dans le point de vue de Pierre Nepveu). De cette manière, le discours féminin, la folie, l'adultère fonctionnent comme des supports assez solides à cette recherche volontaire de l'élément étranger, en tant que recherche du langage débloqué.

Déplacement, vertige, voyage, la quête identitaire dans ce roman, à partir de la symbolique de la broderie, semble s'accomplir dans l'éparpillement du moi. Partagé dans les plusieurs inscriptions de l'altérité, le moi créateur légitime la venue à l'écriture par les plusieurs vies ou les plusieurs identités qu'Elisabeth incorpore sans en être fragmentée. Au contraire, la multiplication du moi manifeste la réflexion lucide sur le roman dans le propre roman, livrée donc au lecteur, à travers le narrateur pluriel.

A un autre niveau, la création clairvoyante d'Anne Hébert dans ce roman atteste sa contribution au processus de formation de la littérature québécoise par la voie d'aliénation culturelle. Apparemment paradoxale, l'explicitation théorique de cette voie peut être identifiée dans l'étude de Barthes, *Sur Racine*: l'oeuvre littéraire comme signe de l'histoire et comme résistance à cette histoire.

L'apport de *Kamouraska* consiste exactement dans la prise en compte de la parole qui transgresse le silence (le silence du terroir, dirions-nous) pour enregistrer les mutations d'une conscience individuelle s'avérant le droit de l'imaginaire collectif, à partir de

affrontement à l'autre. Ainsi donc, Elisabeth d'Aulnières, personnage femme, représente à la fois l'histoire et le dépassement de l'histoire, dans la mesure où elle installe la tension irréductible entre nature et culture. L'imaginaire de *Kamouraska* alors, se spécifiant comme lieu d'archivage du discours féminin compose une forme intermédiaire dont l'aboutissement s'achève par l'écriture, plus exactement par la mise en oeuvre d'un roman appelé *Kamouraska*. Effectivement, l'énergie de la terre se laisse remplacer par l'énergie de la femme. De cette écriture artisanale, nous gardons surtout l'image de la broderie naissant sur le canevas blanc, tout comme si Elisabeth, au lieu de broder l'anse de Kamouraska (image très récurrente dans ce roman), avait brodé "l'avance d'une fleur très rouge".

La brèche poétique découpée par la broderie des tantes, "des fleurs ternes ... servilement copiées du cahier de la *Parfaite Brodeuse de Boston* en rapport d'opposition à la broderie d'Elisabeth, pariant avec G. Nelson sur "l'avance d'une fleur très rouge" sur le canevas blanc explicite le double mouvement de *Kamouraska*: l'achèvement romanesque (broderie des tantes) porte en soi—même l'inachèvement. L'incidence sur le rouge, symbolisant la vie et la destruction, légitime la production d'Anne Hébert sous la voie radicale de l'écriture blanche. Comme l'auteur dira dans *Les fous de Bassan*:

Faire le vide en soi et autour de soi. Habiter un espace nu. Une sorte de page blanche et que les mots viennent à mon appel pour dire la guerre et tout le reste. Je les attends, un par un, pleins d'encre et de sang, qu'ils s'alignent sur le papier, dans l'ordre et dans le désordre, mais que les mots se pointent et me délivrent de ma mémoire.<sup>12</sup>

Production datant de 1982, postérieure donc à *Kamouraska* de 1970, *Les fous de Bassan* se font écho à l'énergie créatrice concentrée déjà dans la symbolique de la broderie discursive. Comme dit Paul Valéry d'ailleurs dans les *Broderies de Marier Monnier*:

... considérez ces panneaux merveilleusement colorés. Leur éclat les apparente aux plus vermeilles productions de la vie, aux élytres, aux plumes d'oiseau, aux coquillages, aux pétales. Nulle peinture ne peut atteindre à ces forces ni à ces délicatesses que les

brins de soie teinte savamment associés font paraître. Le point ajouté au point compose insidieusement une substance somptueuse. Même la chair est imitée à ravir, et le modelé d'une épaule ou d'un sein est le fruit délicieux de je ne sais quels artifices d'une aiguille.

La brodeuse a choisi ses prétextes dans quelques poèmes.

Elle n'a plaint la peine ni la durée. Ces belles pages tissées d'or et de soie ont consumé plusieurs années. Il y a du sacrifice et du paradoxe sous cette oeuvre de grâce et de magnificence, où l'opiniâtreté de l'insecte et l'ambition fixe du mystique se combinent dans l'oubli de soi—même et de tout ce qui n'est pas ce que l'on veut.<sup>13</sup>

Echo imparfait, pluralité de voix, de couleurs, configurent l'écriture de *Kamouraska*: "Forme—fête, forme contemplative, forme ludique", voie d'accès à de nouvelles broderies discursives.

## NOTES

- 1 — NEPVEU, Pierre. *L'écologie du réel*, p.10.
- 2 — Ibid., p.16.
- 3 — Ibid., p.14.
- 4 — CHEVALIER. *Dictionnaire des mythes* Dictionnaire des mythes, p.441—2.
- 5 — Ibid., p.441—2.
- 6 — HÉBERT, Anne. *Kamouraska*, p.85.
- 7 — Ibid., p.97.
- 8 — Ibid., p.127.
- 9 — Ibid., p.157.
- 10 — Ibid., p.163.
- 11 — Ibid., p.239.
- 12 — HÉBERT, Anne. *les fous de Bassan*, p.98.
- 13 — VALÉRY, Paul. *Oeuvres II*, p.1244—5.

## BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland. *Sur Racien*. Paris: Seuil, 1963.  
 BOUCHARD, Denis. *Une lecture d'Anne Hébert*. Québec: Cahiers du Québec, 1977.  
 BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*: Gallimard, 1980.  
 BUTOR, Michel. *Répertoire I*. Paris: Minuit, 1960.  
 \_\_\_\_\_. *Le retour du boomerang*. Paris: PUF, 1988.  
 CHEVALIER. *Dictionnaire de mythologie*. Paris: Lafont, 1989.

- DICTIONNAIRE DE SYMBOLES MARABOUT. Belgique: Marabout, 1989.  
DICTIONNAIRE DES OEUVRES LITTÉRAIRES DE QUÉBEC. Québec, 1989.  
FELMAN, S. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil, 1978.  
GARANT, F. Nazaire. *Eve et le cheval de grève*. Québec: Nuit Blanche Éditeur, 1988.  
GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.  
HÉBERT, Anne. *Poésies*. Paris: Seuil, 1960.  
— . *Kamouraska*. Paris: Seuil, 1972.  
— . *Les fous de Bassan*. Paris: Seuil, 1982.  
NEPVEU, Pierre. *L'écologie du réel*. Montréal: Boréal, 1988.  
SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1956.  
VALÉRY, Paul. *Oeuvres II*. Paris: Pléiade, 1960.

### 1.3 - LES SYMBOLES DANS KAMOURASKA

par Núbia Hanciau

Toute culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques l'art, la science, la religion.

Claude Lévi-Strauss

À partir de l'étude de Betty Bednarsky, "Les Constantes de la Littérature Québécoise", nous essaierons de dégager les constantes et leurs spécificités dans *Kamouraska* et de les articuler à la symbologie dans l'oeuvre d'Anne Hébert.

Le pays d'abord, sa situation, ses étendues, son climat, la neige omniprésente, la glace, associées au drame intime du personnage central, Elisabeth d'Aulnières, rappellent une réalité plus large et collective. Anne Hébert, à travers son roman *Kamouraska*, s'intègre au Québec, participant à l'idéologie locale. Son "moi", tout au long de son oeuvre, est exprimé par la création d'un univers symbolique.

Dans ce roman particulièrement, plusieurs mots, images et symboles obscurs sont clairement situés. L'échange symbolique dans l'oeuvre a lieu au cours d'une crise existentielle chez les principaux personnages, marqués à jamais par l'angoisse éprouvée lors d'un véritable rite de passage (la mort de Jérôme Rolland) où leur identité est mise à l'épreuve à travers: