

## « Kamouraska » ou l'Ange et la Bête

Albert Le Grand

Volume 7, Number 2, mai 1971

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036483ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036483ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Le Grand, A. (1971). « Kamouraska » ou l'Ange et la Bête. *Études françaises*, 7(2), 119–143. <https://doi.org/10.7202/036483ar>

## « Kamouraska » ou l'Ange et la Bête

Le fait divers exerce sur Anne Hébert une fascination certaine. Dans *le Torrent* et *Kamouraska*, elle l'emprunte à la réalité. Dans *la Mercière assassinée* et *les Invités au procès*, elle l'invente. Réels ou imaginaires, ces faits divers se ressemblent, soulèvent les mêmes interrogations, renvoient aux mêmes hantises et s'entourent d'une égale violence. Le fait divers s'insère naturellement dans l'univers d'Anne Hébert. Il annonce une rupture, un crime, une violence brusquement déchaînée, une impatience souvent enracinée dans une longue patience. Il désigne des coupables, des victimes, mobilise des images de culpabilité et d'innocence, exige une enquête, un procès, une condamnation. Le fait divers fait aussi écran. Les personnages croient savoir de quoi il s'agit. Est-ce aussi sûr ? Si le vrai crime était ailleurs ? Si le fait divers servait à la fois de paravent et de tremplin ? À la limite, l'univers romanesque d'Anne Hébert rejoint certaines projections de l'anti-roman. La matière romanesque, tout en mimant certains gestes du roman policier, se métamorphose en aventure poétique et métaphysique. Dans *Kamouraska*, une ambiguïté, d'ailleurs bien entretenue, alimente sans cesse une communication osmotique entre les divers plans de l'œuvre. Le crime n'inspire à l'œuvre que certains gestes extérieurs du drame policier et pour le reste échafaude une entreprise profon-

dément liée à l'imaginaire et à la curiosité rêveuse. Chez Anne Hébert, et cela reste particulièrement vrai du *Torrent* et de *Kamouraska*, la matière romanesque invente sa forme selon une rigoureuse nécessité qui rend évidente la continuité de l'œuvre entière. Cette œuvre ne suggère pas un déroulement diachronique et linéaire mais le déploiement en spirales d'un double mouvement excentrique et concentrique ; le premier, horizontal, embrasse une surface toujours plus vaste, le second, vertical, creuse l'axe du centre. Imaginons un rythme circulaire en vrille, arrachant à ses profondeurs une matière ancienne et secrète, de vieux dépôts de mémoire, lentement remués, filtrés, et disposés selon un ordre aussi secret et précis que l'appel qui les a tirés au grand jour et dont le fait divers n'est que la figuration extérieure.

Cette attirance de l'univers d'Anne Hébert pour le fait divers remonte au tout début, au *Torrent* composé en 1945 et publié en 1950. L'auteur décrit cette rencontre de l'œuvre et du fait divers : « J'avais lu dans les journaux que dans la Beauce un étudiant au Grand Séminaire avait tué sa mère. L'affaire avait été rapidement enterrée. Il n'y avait pas eu de procès. J'ai été attirée par ce drame parce que c'était resté inachevé. Je me suis demandé pourquoi c'était arrivé et j'ai pensé que ç'avait dû être une vocation forcée. Je connaissais le torrent j'ai imaginé une maison à côté<sup>1</sup>. » Cela a donné à la littérature québécoise un de ses plus grands textes et quelques-unes de ses pages les plus implacables. Anne Hébert avoue dans cette même interview avoir été quelque peu dépassée par les événements : « Je crois que j'étais moins consciente même quand j'ai écrit *le Torrent* combien ce conte est terrifiant. » Ce séminariste, devenu François Perrault dans *le Torrent*, reprend à son propre compte le pourquoi et le comment de son funeste destin, s'en nourrit inlassablement pour en faire, en un mouvement giratoire sans cesse repris jusqu'au

1. Michelle Lasnier, « Anne Hébert la magicienne », *Châtelaine*, avril 1963.

vertige de la mort, la matière de sa vie éternelle <sup>2</sup>. Tous ces personnages du *Torrent* ont, dans l'œuvre d'Anne Hébert, une valeur d'archétype.

Là où le fait divers n'encadre pas de sa violence le récit, nous sommes assurés que, tôt ou tard, un imprévu viendra bousculer le cours des choses. Plus ou moins forte, la secousse provoque toujours une rupture intérieure. Un mousse mythique investit la vie d'une jeune paralytique clouée à sa chaise longue (*l'Ange de Dominique*). Un grand gars de retour des chantiers fait irruption dans l'inexistence d'une petite couturière (*la Robe corail*). La guerre s'abat sur un pays, libère Catherine, dite la Puce, et fait une meurtrière de cette laide et minuscule serveuse incrustée depuis toujours à son comptoir de bistrot (*le Printemps de Catherine*). Une simple date sur une feuille de papier jette le désarroi dans la vie d'un homme d'affaires (*Un grand mariage*). Un feu de forêt embrase de ses étranges lueurs la vie entière d'Étienne Gauvin et de sa femme (*la Mort de Stella* <sup>3</sup>). Une jeune fille, Catherine, et ses sœurs, allant un jour au village, se perdent dans le brouillard et rencontrent un chasseur et ses deux enfants. Séduite par une étrange vision intérieure, voici Catherine en route vers *les Chambres de bois*. Privée de ces accidents, la vie s'engage dans un automatisme qui, la vidant lentement de sa substance, l'entraîne du côté de la mort. Stéphanie de Bichette <sup>4</sup> est entrée dans l'ordre et la tradition comme on entre en religion. Cette fade marionnette habite l'univers asexué où Anne Hébert range ses brochettes de petites femmes sans âge dont la collection s'enrichit d'une œuvre à l'autre. « Ne nous a-t-on pas enseigné que la vraie vie était absente et qu'il s'agissait d'être au monde comme n'y étant point <sup>5</sup> ? » Stéphanie de Bichette offre ceci de remarquable qu'elle ne semble éprouver aucune gêne onto-

2. Anne Hébert, *le Torrent*, Montréal, H. M. H., 1970, 248 p., p. 35.

3. Toutes ces nouvelles font partie du recueil *le Torrent*.

4. *Ibid.*

5. Anne Hébert, *Saint-Denys Garneau*, scénario et commentaire de film, O. N. F., 1960.

logique à n'être pas au monde. Figure de pure représentation, en marge de la vie, elle occupe la pointe extrême de cet univers futile où, debout derrière les fenêtres, figées dans leur manoir, des générations de femmes (comme Marie-Louise de Lachevrotière<sup>6</sup>), confondant le plus souvent dans un même mépris profond, l'homme et la vie, ont tracé leurs prénoms sur une vitre en signe d'un désœuvrement hautain. « Toute la vie de Mademoiselle de Bichette était une tradition, ou plutôt une suite de traditions. Il y avait, outre la tradition des ombrelles et celle de la fameuse coiffure, la tradition du lever, celles du coucher, de la dentelle, des repas, etc.<sup>7</sup>. » La suite rituelle des gestes, obligatoire, masque le vide. L'excès même de sa composition relègue Stéphanie de Bichette dans un rôle de repoussoir. Mais quoi de plus mensonger qu'un ordre qui, pour se perpétuer, doit emprisonner la vie ? Dès lors, la tradition et l'ordre ne sont plus là que pour masquer un vide. Rendu à ce point, l'ordre réclame le fait divers et ses ruptures tout comme l'embâcle la violence et la dynamite. Est-ce un hasard si, dès le début de *Kamouraska*, Madame Rolland s'accroche désespérément à l'ordre : « Vite ! Vite ! il faut conjurer le danger. Empêcher à tout prix que l'ordre du monde soit perturbé à nouveau. [...] L'ordre impeccable<sup>8</sup>. » Impeccable. Qui ne peut faillir. Surtout qui ne doit pas faire défaut. Abandonné à sa propre impulsion, l'ordre, comme fasciné par l'image de sa permanence, incarne la tentation d'un fixisme qui préfigure la mort. Mais, comme Éros et Thanatos, la vie et la mort s'appellent et se succèdent.

Depuis *les Songes en équilibre*, fait divers et ruptures introduisent dans l'œuvre d'Anne Hébert ces dérogations soudaines à l'ordre, ces fissures par où passent la contestation et les points d'interrogation. Pourquoi François Per-

6. *Un grand mariage*, dans *le Torrent*, p. 171-213.

7. *Le Torrent*, p. 149.

8. Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Editions du Seuil, 1970, 250 p., p. 18. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le texte.

rault a-t-il tué (et violé?) sa mère? Pourquoi Catherine, dite la Puce, coupe-t-elle la gorge à ce jeune soldat qui vient de l'aimer? Comment en vient-on au meurtre en série? C'est le problème que pose cette mercière diminutive, quatre fois meurtrière, avant d'être elle-même assassinée par celui dont elle entendait faire sa cinquième victime. Pourquoi Élisabeth d'Aulnières a-t-elle comploté avec son amant, le docteur Nelson, l'assassinat de son mari? Cette problématique se double rapidement d'un mouvement secret qui pousse les personnages à une confrontation avec soi. Très vite, le fond du problème en devient un d'identification, d'être et de non-être, de vérité et de mensonge, d'authenticité et d'inauthenticité. Qui suis-je? Lancé à la recherche d'une réponse, François Perrault traverse toute l'épaisseur d'une angoisse qui lui communique progressivement son sentiment de culpabilité. Avant de céder au vertige de son gouffre, François nomme sa peur : « De mon vivant, je goûte au jugement dernier : cette confrontation réelle avec soi<sup>9</sup>. » Le fait divers introduit dans l'œuvre d'Anne Hébert une subtilité dialectique qui intériorise le crime, l'enquête, la mise en accusation, le procès, et les associe à une démarche de l'identification et de la confrontation avec soi. Cette dialectique dénonce *obligatoirement* le mensonge et la tyrannie qui se cachent sous le masque d'un ordre et d'une tradition sclérosés.

Le fait divers impose à l'œuvre la présence du passé, d'un passé à déterrer. Tout le mouvement de l'œuvre est là, dans une technique de la *révélation* qui découvre au crime officiel sa doublure de ténèbres, son envers secret qui, tout à la fois, séduit et affole la conscience. On reconnaît dans ce mouvement contradictoire un des rythmes fondamentaux de l'œuvre d'Anne Hébert. Cette contradiction, on la retrouvera partout dans *Kamouraska*. La première page du roman invente l'événement qui dénonce l'inauthenticité et dévoile la présence d'une vie secrète derrière le masque d'un langage équivoque :

9. *Le Torrent*, p. 55.

Son mari allait mourir et elle éprouvait une grande paix. Cet homme s'en allait tout doucement, sans trop souffrir, avec une discrétion louable. M<sup>me</sup> Rolland attendait, soumise et irréprochable. Si son cœur se serrait, par moments, c'est que cet état d'attente lui paraissait devoir prendre des proportions inquiétantes. Cette disponibilité sereine qui l'envahissait jusqu'au bout des ongles ne laissait présager rien de bon. Tout semblait vouloir se passer comme si le sens même de son attente réelle allait lui être bientôt révélé. Au-delà de la mort de l'homme qui était son mari depuis bientôt dix-huit ans. Mais déjà l'angoisse exerçait ses défenses protectrices. Elle s'y raccrocha comme à une rampe de secours. Tout plutôt que cette paix mauvaise (p. 7).

Ces quelques lignes dressent déjà les grands plans d'une stratégie future faite d'attraction (disponibilité sereine) et de crainte (défenses protectrices). Ces mouvements contradictoires, soulignant l'écart entre l'attente *apparente* et l'attente *réelle*, suggèrent à l'avance la présence d'un mensonge dont l'épaisseur donnerait la mesure de cette déchirure et de cette angoisse. On comprend tout de suite que le sens de cette attente réelle renvoie à un passé plus important pour M<sup>me</sup> Rolland que le présent et la mort imminente de son mari. Une fois de plus, chez Anne Hébert, le présent n'est donc qu'une apparence, un masque. La vérité appartient au passé, à quelque secret terrible enfoui derrière le masque. Peu à peu, une obscure complicité des images et des gestes tisse une trame qui reprend à la toile d'araignée, en l'inversant, son mouvement circulaire, désormais fait pour entraîner la victime au cœur de son passé, vers une déchirante révélation de son identité. Comme prise de soupçons, une écriture insidieuse s'applique à dénoncer l'ambiguïté de cette vie ordonnée à laquelle M<sup>me</sup> Rolland s'accroche depuis dix-huit ans et dont son petit notaire de mari reste le meilleur symbole. Et pour cause ! Avec cette odeur de scandale qui s'attachait à elle, n'avait-elle pas besoin avant tout d'ordre et de sécurité ? La mort imminente du « petit mari » ouvre de larges fissures dans la façade vernie de sa vie et laisse passer comme un souffle de *folie* libératrice. C'est M<sup>me</sup> Rolland elle-même qui occupe

l'avant-scène et dénonce, avec une exaspération et une dérision mal contenues, le malentendu de son existence et l'hypocrisie de cet ordre qu'elle a pourtant « épousé » dix-huit ans plus tôt :

Il faut se faire une raison. Se remarier, sans voile ni couronne d'oranger. Jérôme Rolland, mon second mari, l'honneur est rétabli. L'honneur, quel idéal à avoir devant soi, lorsqu'on a perdu l'amour.

L'honneur. La belle idée fixe à faire miroiter sous son nez. La carotte du petit âne. La pitance parfaite au bout d'une branche. Et le petit âne affamé avance, avance tout le jour. Toute sa vie. Au-delà de ses forces. Quelle duperie! Mais ça fait marcher, toute une vie. J'adore marcher dans les rues, l'idée que je me fais de ma vertu à deux pas devant moi. Ne quittant pas cette idée de l'œil, un seul instant. Une surveillance de garde-chiourme. L'idée, toujours l'idée. L'ostensoir dans la procession. Et moi qui emboîte le pas derrière, comme une dinde. C'est cela une honnête femme : une dinde qui marche, fascinée par l'idée qu'elle se fait de son honneur. Rêver, m'échapper, perdre de vue l'idée fixe. Relever mon voile de deuil. Regarder tous les hommes, dans la rue. Tous. Un par un. Être regardée par eux (p. 9).

Voilà, décrit par M<sup>me</sup> Rolland elle-même, le double personnage qui l'habite : la dinde, et son envers, la grue (pour en rester au monde des oiseaux). À moins que ce ne soit là encore qu'un autre masque ? Une femme d'ordre, d'honneur, de vertu et, derrière le masque de son voile de deuil, une autre : « Regarder tous les hommes, dans la rue. Tous. Un par un. Être regardée par eux » (p. 9). L'inauthenticité et l'authenticité s'affrontent. Cette longue *confession*, qui pourrait sembler un point d'arrivée, n'est pourtant qu'un point de départ, ou plutôt, soulève justement le problème du point de départ du récit : ce temps présent vécu par M<sup>me</sup> Rolland. Ce présent appelle une interrogation. Comment en vient-on à pratiquer en soi un tel écart ? À s'abîmer dans une telle déchirure ? D'où vient entre soi et le monde une si grande distance ? Comment œuvrer à une réconciliation que chaque pas vers une confrontation avec soi rend toujours plus improbable ? Dans



cet univers de l'ambiguïté ontologique, comment résoudre une éthique de la contradiction qui oppose aussi irréductiblement le présent au passé, le Bien au Mal, l'Ange à la Bête ?

*Kamouraska* apporte-t-il à ces questions des éléments de réponse ? Pour le savoir, il faut refaire avec M<sup>me</sup> Rolland, mais à l'inverse cette fois, le trajet de ce regard embué de rêve et de sommeil qu'elle porte sur son passé. « Rêver, m'échapper, perdre de vue l'idée fixe » (p. 9), vient-elle de soupirer. Justement, ceux qui se trouvent là, avec elle, son mari mourant, la servante Florida et le médecin, comme répondant à l'invitation obscure d'un destin ironique, la poussent, d'un même élan, vers cette chambre à l'étage supérieur qui lui prépare un long sommeil et un songe à la mesure de son angoisse et de sa mémoire en exil depuis si longtemps. Les premières lignes de *Kamouraska* font entendre à M<sup>me</sup> Rolland l'appel d'un songe ambigu lié à cette paix issue de son veuvage prochain. « Cette disponibilité sereine qui l'envahissait jusqu'au bout des ongles ne laissait présager rien de bon » (p. 7). C'est là cette même « disponibilité au rêve » qui ouvre une première brèche dans l'univers de François Perrault<sup>10</sup>. Dans *Kamouraska*, le présent n'est qu'apparence et fiction. Il décrit, un bref instant, l'univers du masque et annonce celui du théâtre auquel appartient tout entier le passé de M<sup>me</sup> Rolland. Le présent du roman n'est là qu'en prévision du passé et non du futur. Le futur du récit ne fait qu'engendrer le passé de M<sup>me</sup> Rolland, de sorte que présent et futur n'auront jamais d'autre réalité que celle d'un passé rêvé, ni d'autre fonction que la réinvention et la *révélation* du passé.

Il appartient autant à Maître Rolland qu'à sa femme de dénoncer les apparences mensongères du présent. Il faut que justice soit faite, répétera M<sup>me</sup> Rolland. Elle ne croyait pas si bien dire. Quelques insinuations suffisent et voici M<sup>me</sup> Rolland démasquée par *l'autre* (p. 29). Leur mariage ?

10. *Le Torrent*, p. 29.

Un marché de dupes. Chacun tour à tour dupe et dupé. Méfiance et haine rentrées de part et d'autre, du début à la fin de leurs dix-huit années de mariage. La voix intérieure de M<sup>me</sup> Rolland exprime leur enfer : « Ne rien donner de soi. Ne rien recevoir. Que les époux demeurent secrets, l'un à l'autre. À jamais. Amen » (p. 16).

Sitôt dénoncée sa propre imposture, le présent s'engage dans le passé avec un empressement suspect. M<sup>me</sup> Rolland se sent *découverte* et sa raison, prise de vertige, semble demander à la folie de son passé les vertus libératrices de l'imaginaire. Comme atteints par la folie mnémonique de M<sup>me</sup> Rolland, les mots et les phrases, les êtres et les choses, eux aussi pris de déraison, se détachent de leur sens premier et présent pour composer une texture allusive où le passé cherche à percer sous le présent, comme l'envers sous l'endroit, la vérité sous le mensonge et la Bête sous l'Ange. M<sup>me</sup> Rolland repousse d'abord son passé, multiplie les feintes, puis se rend : « C'est le moment où il faut se dédoubler franchement. Accepter cette division définitive de tout mon être. J'explore à fond le plaisir singulier de faire semblant d'être là. J'apprends à m'absenter de mes paroles et de mes gestes, sans qu'aucune parole ou geste paraisse en souffrir » (p. 196). Avant et après le dédoublement, le *passage*, M<sup>me</sup> Rolland, Élisabeth d'Aulnières et M<sup>me</sup> Tassy, trois personnes en un seul être, auront joué, d'un bout à l'autre du roman, une partie de cache-cache très serrée avec la mémoire.

Des mots sous les mots écrivent un texte dans le texte comme pour annoncer un crime dans le crime, un procès dans le procès, un jugement dans le jugement. Composition en abîme. La révélation, pour s'imposer, doit recourir à la clandestinité du sous-entendu. Appelée par le regard du mari mourant, une phrase des *Poésies liturgiques* se lève, soudainement accusatrice : « Le fond des cœurs apparaîtra — Rien d'inventé ne restera » (p. 16). Même le mourant, si près de sa fin, appelle un passé vengeur. Le lourd pas d'un cheval traînant une charrette, le chant d'une gouttière qui déborde, appellent, eux aussi, les cortèges, les tempêtes

et les ténèbres d'un temps antérieur. Cette ambiguïté secrète de l'écriture est le signe même d'une lente inversion du temps dont le mouvement s'aidera du sommeil et du songe pour rejoindre la mémoire dans son exil. Voici M<sup>me</sup> Rolland engagée à rebours sur cette route du temps où l'attendent Élisabeth d'Aulnières et M<sup>me</sup> Antoine Tassy, prêtes l'une et l'autre à mimer son passé ténébreux. Ce ne sont là que les amorces d'une métamorphose dont chaque nouvelle mutation voudra rapprocher M<sup>me</sup> Rolland de son vrai visage. Le songe, la mémoire et le sommeil, seuls ou s'accompagnant l'un l'autre, hantent depuis toujours l'univers d'Anne Hébert. *Les Chambres de bois*, *le Torrent*, et *Kamouraska* surtout, se déroulent en réponse aux pressions secrètes de la mémoire et du songe. La triple articulation du songe, du sommeil et de la mémoire débouche sur une technique de la *révélation* et de l'*identification* aussi implacable que subtile.

Seul, à l'état de veille, le songe, livré à sa propre fascination, peut macérer dans le présent jusqu'à en devenir une sorte d'émanation fantastique comme dans *l'Ange de Dominique*. Chez Anne Hébert, l'action du rêve n'est jamais de tout repos. En présence du rêve, qu'elle appelle et repousse l'instant d'après, M<sup>me</sup> Rolland trahit les irréductibles contradictions qui s'opposent en elle et la tiraillent jusqu'à menacer son être d'éclatement. L'ironie de cette situation paradoxale tient à l'impossibilité où se trouve M<sup>me</sup> Rolland de savoir si ce rendez-vous secret avec son passé ne lui prépare pas un piège. Plutôt que la libération rêvée, un emprisonnement à vie dans les murs de l'honneur et de la respectabilité ? M<sup>me</sup> Rolland pour toujours ?

Oui, oui, je suis folle. C'est cela la folie, se laisser emporter par un rêve, le laisser croître en toute liberté, exubérant, envahissant. [...] Rêver au risque de se détruire, à tout instant, comme si on mimait sa mort. Pour voir. Inutile de se leurrer, un jour il y aura coïncidence entre la réalité et son double imaginaire. Tout pressentiment vérifié. Toute marge abolie. Tout alibi éventé. Toute fuite interdite. Le destin collera à mes os. Je serai reconnue coupable, à la face du monde. Il faut sortir de ce marasme tout de suite. Confondre

le songe avant qu'il ne soit trop tard. S'ébrouer bien vite dans la lumière. Secouer les fantasmies. Le salut consiste à ne pas manquer sa sortie au grand jour, à ne pas se laisser terrasser par le rêve. Reprendre son allure de reine offensée, retrouver sa morgue et sa hauteur (p. 23).

Si M<sup>me</sup> Rolland subit, comme une folle tentation, la séduction du rêve et le repousse comme la menace même de la mort, c'est qu'elle y pressent une redoutable force qui tire sur son masque et cherche à rejoindre un passé prisonnier de sa mémoire : « Rien ne doit plus m'échapper. La vraie vie est sous le passé » (p. 104). La mémoire, chez Anne Hébert, reste intimement liée à la substance même de l'imaginaire : « Ainsi Proust, grâce au prestige de sa mémoire, délivre enfin, après une longue habitation secrète en lui, les trois clochers de Martinville qui, dès leur première rencontre avec l'écrivain, s'étaient avérés non achevés, comme en attente de cette seconde vie que la poésie peut signifier à la beauté surabondante du monde<sup>11</sup>. »

Cette suggestion d'une libération et d'un accomplissement survenant comme une seconde naissance renvoie, dans *Kamouraska*, à l'action exercée par le songe sur la mémoire, une mémoire prisonnière du sommeil qui l'endort. Le sommeil se rend ainsi complice du songe puisqu'il livre à celui-ci une mémoire désarmée, privée des armes protectrices de l'angoisse. Le songe est là pour espionner la mémoire de M<sup>me</sup> Rolland. Le processus d'identification ontologique, engagé dans un profond travail de révélation, emprunte au roman d'espionnage ses astuces techniques, tout comme s'il s'agissait effectivement de repérer un agent double, ou encore un criminel qui se promènerait déguisé et sous un nom d'emprunt. Le songe lui-même fait figure d'agent double. Il est cela à quoi M<sup>me</sup> Rolland accorde sa confiance (mesurée, il est vrai). Dans un même temps, il met sur pied un réseau d'espionnage qui engage le récit sur des voies dont le parallélisme apparent cache un dessein

11. Anne Hébert, *Poèmes*, Paris, Editions du Seuil, 1960, 107 p., p. 67-68.

obligatoirement *clandestin* ; celui d'une convergence menant à une confrontation avec soi.

La principale fonction du songe restera toujours liée au dépistage et à la *reconstitution* du passé désiré et repoussé. Le songe exercera ses fonctions à partir d'un espace onirique précis : cette chambre où dort M<sup>me</sup> Rolland. Avant tout, il faut déjouer tous les mouvements de fuite chez M<sup>me</sup> Rolland. Il s'agit, pour ainsi dire, de la conduire à son insu au plus profond de sa vérité, c'est-à-dire de sa nuit. Notons qu'elle s'endort à l'aube, moment qu'elle craint : « Quelle heure sinistre que l'aube, ce moment vague entre le jour et la nuit, lorsque le corps et la tête flanchent tout à coup et nous livrent au pouvoir occulte de nos nerfs » (p. 25). Ce pouvoir occulte, agissant dans la nuit du songe, auscultera longuement une mémoire d'abord réticente puis dangeureusement précise : « Immergée dans le rêve saumâtre. La mémoire exacte, comme une pendule. Tic tac, tic tac... Qui me prendra dans ses bras, doucement... Me fera quitter la chambre à fleurs ridicules. Qui m'entraînera dans l'escalier. Me fera descendre les marches. Une à une comme un enfant. Me déposera saine et sauve au chevet de Jérôme Rolland ? » (p. 80). L'escalier, intégré au parallélisme symbolique des étages, accroche une image ambivalente aux pulsions obscures et antinomiques de M<sup>me</sup> Rolland. Passage d'un étage à l'autre, d'un état à l'autre, du passé rêvé au présent vécu. Va-et-vient entre le haut et le bas. L'escalier apparaît comme la verticalité figée d'une spirale faite de ces fuites et approches qui animent, circulairement et sur l'horizontale, les grands rythmes excentriques et concentriques de l'œuvre<sup>12</sup>. La fonction fabulatrice du songe et du cauchemar encourage, à l'intérieur de ces tourbillons, un découpage cinématographique où les images, comme emportées dans des remous anarchiques, ne semblent pas plus respecter

12. Ce double mouvement est aussi mimé dans la tapisserie : « 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).

les lois du temps et de l'espace que celles de la raison. Méfions-nous. Telle image, qui nage en surface au début du roman, émergera cent pages plus loin, la même, ou déformée, ou cachée dans des analogues métaphoriques, préparant, le temps de son immersion, sa prochaine métamorphose, mais toujours soucieuse de prendre part à la *révélation totale*. Songeons à tous les *jeux* de la lumière, à tous les travestissements de la « fleur » rouge qui signifie le sang, le meurtre... Les mutations de la bête, etc. La dissimulation, partout répandue dans l'écriture, n'a jamais un moment de distraction. Elle contamine les mots les plus innocents, les projets en apparence les plus naïfs. La tapisserie même se met à dessiner un meurtre : « Surtout qu'on ne touche pas à mon métier à tapisserie : Je ne pourrais supporter certain travail au petit point. Sur fond jaune une rose rouge éclatante, inachevée ! Non, non, je ne puis supporter cela ! S'éveillent la laine écarlate, les longues aiguillées, le patient dessin de la fleur de sang. Le projet rêvé et médité, à petits points, soir après soir, sous la lampe. Le meurtre imaginé et mis en marche à loisir » (p. 42).

La plupart des images qui, dans *Kamouraska*, se découvrent un destin exemplaire, avaient déjà amorcé leur existence dans les œuvres antérieures. Le feu et l'eau, la fièvre et la soif, la boue et la terre, la bête et la chasse, ont déjà laissé de nombreuses empreintes dans *le Torrent*, *les Chambres*, *les Poèmes* ou le théâtre. L'Ange et la Bête ont déjà livré leurs premiers combats avant de s'affronter dans *Kamouraska*. Perceval, cheval mythique mystérieusement disparu des pages du *Torrent*, ne ressemble-t-il pas comme un frère à l'incroyable cheval noir du docteur Nelson ? L'univers de *Kamouraska*, mieux maîtrisé que celui du *Torrent*, conduit ses personnages sur une passerelle qui mène, elle aussi, au bord du vertige (p. 205). M<sup>me</sup> Rolland voudra, comme François Perrault, repousser un passé d'ivresse funeste dont les pans occultés, tirés au grand jour par une lumière sournoise, reconstituent le *vrai portrait* de cette femme « insaisissable » (p. 26) qu'elle semble

être toujours restée pour son mari. Mais elle ne se cachera pas, comme François, derrière un écran fantastique. *Kamouraska* révèle, sous un désordre apparent, un ordre minutieusement réglé. Les images ont l'air de battre la campagne ? Elles n'en poursuivent pas moins un dessein précis même si leurs convergences dissimulées ne laissent apparaître que peu à peu la cohésion interne du récit. Et pourtant, jamais autant de précision ne s'est entourée d'autant d'ombre.

L'écriture de *Kamouraska* n'est jamais innocente. Elle avance derrière un masque. Cette duplicité de l'écriture habite tous les jeux du songe, de la mémoire et du sommeil. Toute cette action clandestine de l'œuvre tend à provoquer la métamorphose des personnages. Les amener à se voir. L'identification passe par la métamorphose, et celle-ci reprend les jeux d'approches et de fuites à travers les feintes du dédoublement : « C'est peu d'avoir une double vie Madame Rolland. Le plus difficile serait d'avoir quatre ou cinq existences secrètes, à l'insu de tous » (p. 75). Le petit Monsieur Rolland (à ne pas sous-estimer) ne manquait pas de perspicacité. Il la trouvait « insaisissable ». Qui est-elle ? Combien a-t-elle d'existences ? « Penser à soi à la troisième personne. Feindre le détachement. Ne pas s'identifier à la jeune mariée, tout habillée de velours bleu. Costume de voyage » (p. 71). En fait, M<sup>me</sup> Rolland pense à soi à la première, à la deuxième et à la troisième personnes. Élisabeth d'Aulnières, M<sup>me</sup> Antoine Tassy, M<sup>me</sup> Rolland. Peut-être même faudrait-il ajouter d'autres masques ? Avant la jeune mariée, il y a eu l'enfance. Avant M<sup>me</sup> Antoine Tassy, Élisabeth d'Aulnières. Il n'est plus possible de refuser la confrontation avec l'enfance et l'adolescence. C'est vers cette enfance que se tourne enfin M<sup>me</sup> Rolland.

Au commencement était *la Fable*. Le mensonge. Le verbe n'a jamais été innocent. Trois petites tantes exsangues Une jeune mère, veuve à dix-sept ans et que les tantes récupèrent dès la naissance de la Petite grâce à la mort « providentielle » du jeune mari disparu avant même la naissance de l'enfant. Homme genre faux bourdon. Son

rôle fini, on l'emballe. Et hop ! Au cimetière. Restent quatre femmelettes pour qui Élisabeth sera toujours la Petite : celle qu'il faut protéger du monde, c'est-à-dire des hommes. Mère à son tour à dix-sept ans, Élisabeth aura un garçon. « Dommage que la Petite n'ait pas accouché d'une fille ... » Les trois petites tantes « regrettent aussi que la dynastie des femmes seules ne se perpétue pas éternellement, dans la maison de la rue Augusta » (p. 98).

Indomptable, née sous le signe du mal, Élisabeth est, comme spontanément, une petite fille « malfaisante » (p. 51). « Est-ce là la première voix du monde qui parvient à mes oreilles ? » (p. 51). Tout de suite elle a « le diable dans le corps » (p. 52). Elle grandit dans l'univers de ces quatre femmes, havre de respectabilité et « honneur de la famille » (p. 51). Univers également de la fable et du mensonge, à l'écart d'un monde obligatoirement mauvais : « Est-ce donc ainsi que les filles vivent ? Je te bichonne, je te coiffe. Je t'envoie à la messe et au catéchisme. Je te cache la vie et la mort derrière de grands paravents, brodés de roses et d'oiseaux exotiques. Ce sont les sauvages qui laissent tomber les nouveaux-nés dans le lit des mères. Les fables. Les fables de Dieu et celles des hommes. « Les Noces de Cana », « La Fiancée de Lammermoor », « À la Claire Fontaine, jamais je ne t'oublierai ». L'amour, la belle amour des chansons et des romans » (p. 69). Au départ, à tous les niveaux, le mensonge et l'hypocrisie sous le masque de la vérité. Un monde de théâtre où la respectabilité a tous les droits, y compris celui du parjure (p. 47). Dans ce monde de fausseté et de sclérose dort un monstre qu'il faut cacher, emmitoufler sous de multiples épaisseurs de vêtements de nonnettes (p. 102) : la chair. Il faut haïr, combattre, refouler, ignorer l'instinct de la chair devenu l'instinct du mal. Tout ce petit monde féminin ment et prie avec une égale facilité. Toujours le même péché. À croire qu'elles ont toutes fréquenté les mêmes écoles que la mère de François Perrault dans *le Torrent*, la grande Claudine. « — Élisabeth tiens-toi droite ! — Élisabeth ne parle pas en mangeant ! — Élisabeth recommence cette révérence



immédiatement ! — Élisabeth il y a combien de personnes en Dieu ? » (p. 54). Cette sécheresse éducative qui combat partout la nature tel un feu à éteindre admet ici une oasis que François n'a pas connue. Il est vrai que Élisabeth appartient à une famille riche et que son éducation « se déroule en bon ordre » (p. 59). Il convient donc de lui apprendre l'anglais : « — The cat, the bird. Le th anglais se prononce la langue sur les dents, n'oublie pas ! » (p. 55).

Petite, Élisabeth ne le restera pourtant que de nom. Elle échappe à la momification du gynécée et débouche sur des mutations charnelles follement anarchiques. Elle incarne et dénonce à la fois avec démesure l'inhumanité et les fausses vertus du gynécée. Elle fait l'orgueil des petites tantes : « Cette chair rayonnante qu'elle a, la Petite, cette haute taille, ces robes bien coupées, cette morgue au coin de la bouche, le regard aveugle des statues, insoutenable. Elle passerait au cœur du feu, sans se brûler ; au plus profond du vice sans que s'altère son visage. [...] Elle est au-dessus des lois ordinaires de la terre. Soutenez donc son regard vert, couleur d'herbe et de raisin, si vous le pouvez ? » (p. 47). Élisabeth fait aussi le désespoir de ses tantes : « Nous t'avons mal élevée, Élisabeth pourrie » (p. 48).

Épouse, en premières noces, du Seigneur de Kamou-raska, Antoine Tassy, et de Maître Rolland en secondes noces, elle portera toujours le masque d'une « grande dame, irréprochable et chrétienne » (p. 46). Pendant dix-huit ans, cette sainte femme (p. 15) a su, aux côtés d'un *petit mari* méprisable et méprisé, jouer avec hauteur la comédie de l'Ange : « Mince pelure d'ange sur la haine » (p. 91). Sous le masque angélique, outre la haine : « Le cœur souterrain, l'envers de la douceur, sa doublure violente » (p. 91). Le vrai drame d'Élisabeth d'Aulnières est là aussi, dans la cruauté de cet écartèlement prodigieux de l'être déchiré entre deux univers qu'on a rendus inconciliables. Déchirure que le songe grave au pointillé : deux minces voies symboliquement parallèles, sans cesse recoupées par les vrilles, volutes et spirales d'une mémoire rêveuse et cau-

chemardesque. La reconstitution du meurtre et du procès mime les gestes de personnages aux prises avec leurs doubles. Pour sa part, au-delà du double, Élisabeth rêve à de multiples métamorphoses : « Le plus difficile serait d'avoir quatre ou cinq existences secrètes, à l'insu de tous. Comme ces dévotes qui marmonent des chapelets interminables, tandis que dans leur sang coule le venin des vipères » (p. 75).

Il faudra attendre quelques années et la rencontre d'Élisabeth d'Aulnières et d'Aurélié Caron « dans la fraîcheur acide » (p. 61) de leurs quinze ans, pour que le mal et le diable quittent leur fabulation enfantine. D'Aurélié Caron, jeune servante délurée, on dit déjà, à quinze ans, qu'elle est « une sorcière » (p. 63). Aurélié Caron appartient *au monde*, avec franchise. Son impudicité désinvolte a séduit Élisabeth instantanément. Aurélié se moque bien de cette société hypocrite, aux beaux habits, qui fréquente, avec Élisabeth, le bal du Gouverneur (p. 64). Elle a mieux à faire. Les garçons ... ! (p. 59, 63-65, 68). Du haut de sa science, elle peut dire à Élisabeth : « Mais vous ne connaissez rien aux garçons » (p. 63). Peu à peu, le désir rayonne de la périphérie vers le centre, occupant Élisabeth tout entière : il est « une tumeur cachée » (p. 107) et aussi : « Le centre de ma vie, ce désir ... » (p. 71). Une même culpabilité réunit les deux jeunes filles. Aurélié se charge de le dire : « Je n'ai jamais été innocente. Ni Madame non plus » (p. 61). Toutes les deux étaient vouées au mal.

Chez Anne Hébert, le paysage déborde largement la simple fonction de localisation. Il exerce, de l'intérieur, une étrange action osmotique sur les personnages. Il envoûte, magnétise et possède. Il trouble, méduse et pétrifie. Nous savons que la nature québécoise a perdu cette candeur angélique et irréelle héritée du dix-neuvième siècle. En revenant au réel, cette nature retrouve le sentiment et la signification des racines, de la terre, du pays et du cosmos. Mais, et il fallait s'y attendre, ce retour au réel

s'est accompagné d'« étranges forces obscures<sup>13</sup> ». Le défrichement des terres québécoises, vigoureusement poursuivi pendant des décennies, avait voulu, dans un geste messianique bien intentionné, déraciner même l'Arbre de la science du bien et du mal. Antoine Tassy proclame que « le prêtre est un arbre mort » (p. 86). Dans *le Torrent*, l'identification incestueuse du fils et de la mère passe par leur homologation à un même paysage : le domaine maternel. Parti à la recherche de lui-même, le désir ne sait malheureusement inventer que des images du mal. D'abord, ses pulsions s'entourent d'évolutions végétales articulées à des plantes qui dévorent (p. 117), à des fleurs vénéneuses (p. 107). Puis, il se solidifie, s'attache à des paysages d'eau, de boue, de vase, à des gestes de pêche (p. 59) et de chasse (p. 66-69). Douceur et silence des aubes matinales d'automne brusquement secouées par la soudaine détonation de coups de fusil. Douceur et violence réunies. C'est à la chasse que Élisabeth rencontre son premier mari, Antoine Tassy, Seigneur de Kamouraska. Il la traque. Elle le flaire. « Gibier facile, à demi enfoncé dans une cache de vase » (p. 67). Position prédestinée pour celui qui se méritera un jour le titre de « roi de la vase » (p. 174). La vase n'est pas belle. Le désir non plus. François Perrault aussi s'était heurté à un clochard couché dans la boue, y était tombé lui-même et n'a jamais par la suite réussi à se nettoyer. Sale pour l'éternité. Le docteur Nelson, lui aussi, sera marqué par ce « bourbier de l'automne » (p. 171) qu'il doit traverser pour se rendre à Québec. Il en reviendra « les bottes pleines de boue » (p. 175). C'est la couleur de son destin.

Excroissance anarchique des fleurs. Aspiration dévorante des plantes. Succion de la vase. Autant d'élans destructeurs issus du désir. Cette agressivité végétalisée, surgie des profondeurs biologiques, se cherche, sans pour autant quitter la zone de la vie primitive, une incarnation dans un geste d'une violence plus active, plus autonome

13. Anne Hébert, *Saint-Denys Garneau*, scénario et commentaire de film, O. N. F., 1960.

et la trouve dans la projection animalisée d'une bête et de son *cri* (p. 130-131). Cette bête, aux gestes toujours aussi funestes que discrets, rôde depuis toujours dans l'œuvre d'Anne Hébert. Dans *Kamouraska*, elle pousse un cri tel qu'elle arrachera à leur clandestinité toutes les bêtes du passé et du présent. Dès le début du roman, elle fait une entrée clandestine. Son masque ? L'anonymat de son propre sens figuré devenu cliché : « Si je sors, on me regarde comme une bête curieuse » (p. 7). La bête ne lancera son cri, longuement refoulé, que lorsque le dédoublement, transgressant tous les interdits inculqués par la mère et les petites tantes, consomme la rupture et réclame le *passage* à la métamorphose : « Je dis « je » et je suis une autre » (p. 115). Chaque métamorphose, une identification nouvelle : un nouveau double. Possédée par la bête et comme hors d'elle-même, Élisabeth se voit investie d'un pouvoir magique qui la fait « trembler de peur » (p. 130). Les effets de son cri sont terribles. Qu'elle pousse son cri ou, plutôt, qu'il sorte d'elle et toute la bestialité dans le monde commence à bouger : « Le cri qui s'échappe de moi (que je ne puis m'empêcher de pousser, conformément à ce pouvoir qui m'a été donné), est si rauque et si terrible qu'il m'écorche la poitrine et me cloue de terreur. [...] Les bêtes les plus féroces, de la plaine et de la forêt, se mettent en marche. [...] Les hommes et les femmes les plus cruels sont attirés aussi. Fascinés, débusqués de leurs repaires de fausse bonté » (p. 130).

La bête a cet étrange et redoutable pouvoir de révéler les gens à eux-mêmes : « Je suis une sorcière. Je crie pour faire sortir le mal où qu'il se trouve, chez les bêtes et les hommes » (p. 131). Antoine Tassy sera la première victime de ce cri, de ces espèces de « rayons gamma » qui activent le désir d'Élisabeth jusqu'à la faire entrer en transe. Belle et dangereuse sorcière. Une femme à éviter. « Gibier facile » (p. 67), vite repéré, Tassy était une victime toute désignée. Il est le seul, avec Aurélie Caron, à ne pas porter de masque, à ne pas fuir la *lumière*. Chacun des deux, à sa manière, incarne une manière de mal à l'état pur. L'un et

l'autre *doivent* finir dans la mort. Antoine est le mal vécu avec la candeur de l'innocence. On s'accuse. On recommence : « — Mon père, je me roule dans la fange. [...] Des cabrioles de bouc. Des sauts de truite. Des grognements de truie » (p. 87). « Beau Seigneur. Sale voyou » (p. 69), il est l'archétype de tous ces « petits cochons endimanchés » (p. 64-65) qui pataugent au bal du Gouverneur et regardent Élisabeth « par en dessous » (p. 64). Gros garçon pourri (p. 202), Seigneur manqué, son imagination de féodal attardé semble confondre le droit de cuissage avec la basse poursuite des servantes dans les étables et les granges de Kamouraska. Mais, chez Antoine Tassy, le désir de la chair et celui de la mort ne font qu'un. Il entend deux voix en lui : l'une, celle de sa « joie bruyante », l'autre, son envers, « la voix aigre et souveraine de son désespoir » (p. 86). Avec Élisabeth, Antoine partage un même vertige du désir. Avec Nelson, un même vertige de la mort (p. 164). Le désir se perd dans la violence de la mort comme Éros appelle Thanatos. L'érotisme anarchique d'Antoine rejoint la fascination de la désintégration. Le désir n'échappe pas à la violence du viol. Ce roi de la vase veut rejoindre la dispersion de la poussière. Cet homme qui rêve meurtre et suicide a droit à la mort. Tout le monde s'entend. Le criminel, c'est lui, lui et son désir débridé. Les petites tantes en ont la conviction : « La nuit, la Petite geint, parfois. De douleur ou de plaisir. Le crime est le même. Cet homme est coupable qui nous a enlevé l'enfant radieuse que nous aimons » (p. 100). Voilà la culpabilité originelle. Le premier crime. La racine d'un mal qui incarne tous les méfaits de la chair.

La complicité nocturne d'Élisabeth avec Antoine a atteint sa limite. Élisabeth a senti passer la mort dans la folie du désir déchaîné. Il faut mettre fin à cette alliance malsaine du désir et de la mort. Élisabeth n'appartient pas à la race molle d'Antoine, pas plus qu'à ce bourbier où tout se confond et s'enlise. Elle se raidit. Antoine doit mourir. Mais comment faire et comment feindre ? Une sorcière qui se respecte ne tue pas son homme avec un

manche à balai ! Il y a le docteur Nelson, évidemment ... Bel homme, désirable. Gibier moins facile que Antoine. Néanmoins ... La décision d'Élisabeth est prise : « Mais je suis là, je veux que tu vives et qu'il meure. Je t'ai choisi, toi George Nelson. Je suis la vie et la mort inextricablement liées » (p. 164). Choisi, Nelson l'a été de toute évidence. Contre la mort d'Antoine, la vie d'Élisabeth et celle de Nelson. Marché provisoire ? Contre la mort d'Antoine, leur amour fou, désormais entrelacé de chuchotements liés au dessein secret d'Élisabeth : « Tout comme si le meurtre d'Antoine n'était pour nous que le prolongement suprême de l'amour » (p. 163). Nelson y mettra le temps mais il finit par se laisser convaincre, l'amour aidant. Après l'amour, revenons à ce projet de meurtre. Coïncidence heureuse que cette hantise de la mort chez George Nelson avec le besoin de trouver un meurtrier. Après la poésie et la métaphysique de l'amour et de la mort, passons, beau langage, à l'action.

Le docteur Nelson aussi portait un masque : celui de la charité et de la sainteté. Un désir d'absolu le dresse contre la mort (p. 128, 142, 149, 150, 154, 164, 205). Élisabeth, bête et sorcière, pousse son cri, lui arrache son masque. Le saint et charitable médecin, envahi par le désir, s'animalise à son tour : « Ses dents blanches sont pointues comme des crocs » (p. 130). Nelson a rejoint son double dans le monde infernal des démons et des sorcières. Voici que s'élève un galop de cheval noir qui rythme de ses allées et venues la marche du récit. C'est l'automne. Le docteur Nelson se rend au chevet de sa sœur mourante. Sorel-Québec : le chemin de la boue (p. 171). Toute cette boue à nettoyer. Ce mal à exorciser. Le cheval noir, promu « prince des ténèbres » (p. 169), reprend son galop accompagné toujours de son maître, devenu « roi des démons » (p. 194). Le « roi » et le « prince » ne font plus qu'un. Ils mènent leur train d'enfer sur « le chemin de neige » (p. 191) qui conduit à Kamouraska. Toute cette boue à nettoyer. Tout ce mal à évacuer. Le monde à rendre blanc comme neige. Exorciser le désir et la mort d'un seul coup.

Antoine Tassy n'est plus. La fleur rouge, piquée un peu partout dans le roman, répand sa couleur sur la neige, lieu du sacrifice expiatoire. Le froid de l'hiver se mêle au froid de la mort. Tout le temps de cet aller, d'auberge en auberge, de village en village, Élisabeth vit une reconstitution de plus en plus pressante du procès, tandis que, parallèlement, elle prépare avec Nelson le geste du meurtre : « Être deux avec lui. Double et féroce avec lui, lorsqu'il le faudra. Tuer mon mari avec lui » (p. 200). « Sorel-Kamouraska, aller et retour en dix jours. Quatre cents milles, en plein hiver, sans changer de cheval » (p. 201).

Le meurtre creuse entre Élisabeth et Nelson ce gouffre où sombre un amour qui n'a jamais vraiment existé, même si Élisabeth voudrait se persuader du contraire. Avant même d'entreprendre son voyage, Nelson sait qu'on s'est servi de lui (p. 190). Élisabeth laisse tomber le masque de l'amour avec empressement presque, se détache du docteur, devenu assassin, à qui il ne reste plus qu'à s'enfuir. Élisabeth redevient l'« envers de la mort » (p. 202). Elle veut vivre ! Le mari expédié dans la tombe et l'amant refoulé aux États-Unis, autant dire mort, voici que l'homme retrouve une taille rassurante, *petite*, comme il convient pour les longues croisières. Éclaboussée par la menace d'un scandale, la Petite choisit de se ranger aux côtés de Maître Rolland. Un homme d'ordre et respectable qui besogne honnêtement, quoique platement, pendant dix-huit ans. Chacun y trouve son compte. L'un son petit plaisir quotidien. L'autre, la respectabilité, l'honneur sauf. Une grande dame impliquée dans le meurtre de son mari ? Impensable ! « L'appareil des vieilles familles se met en marche. Médite et discute. Mon sort est décidé, arrêté, avant même qu'aucune parole ne soit prononcée. Apaiser tout scandale. Condamner Élisabeth d'Aulnières au masque froid de l'innocence. Pour le reste de ses jours. La sauver et nous sauver avec elle. Mesurer sa véritable vertu, à sa façon hautaine de nier l'évidence » (p. 237). Et puis, cette phrase. Une des plus étonnantes de tout le roman : « Mon obscure, profonde, inexplicable, fraternelle complicité avec eux. Mon

épouvante » (p. 237). Que cachent ces mots du docteur Nelson qui tombent comme une condamnation : « It is that damned woman that has ruined me » (p. 248). La redoutable Élisabeth s'est-elle entièrement *découverte* ? Est-elle allée au bout de sa confrontation avec soi ? A-t-elle tout révélé de son identité ? A-t-elle déposé son dernier masque ? A-t-elle présenté les dernières raisons de cette impossible réconciliation avec soi ? On peut en douter. Ne reste-t-il pas un dernier masque, le plus fin ? Une ultime culpabilité, la plus invisible ? S'il reste, dans l'univers théâtral de *Kamouraska*, un dernier décor secret, un dernier espace à explorer, une dernière saison à traverser, une dernière complicité à débusquer, c'est du côté du gynécée, d'Aurélie et de l'hiver tout à la fois qu'il faudrait chercher. Là se cache le temps d'Élisabeth. Nous savons que Monsieur Rolland, à l'article de la mort, conserve une vieille rancœur : le souvenir d'un échec. Le premier soir, c'est d'un œil moqueur que la belle et jeune veuve accueille son petit mari, « tout rond et gras » dans « une immense robe de chambre à brandebourgs et à carreaux ». On se souviendra des *petits cochons endimanchés*. Même mépris tranquille. Cette scène cruelle rejoint toute la violence sexuelle libéralement répandue dans le roman. On peut se demander si tant de violence n'est pas l'effet du peu de plaisir que procure tant de désir. L'hiver n'est-il pas le temps le plus intériorisé d'Élisabeth ? Ne se sent-elle pas, certains jours, toute prête à se métamorphoser en « une fleur de givre parmi les arabesques du froid dessinées sur la vitre » (p. 195) ? Issue du gynécée des petites tantes tout autant que des « vieilles familles » (p. 237), M<sup>me</sup> Antoine Tassy ne serait-elle pas justement victime d'une « fraternelle complicité » ?

Enfin, parlons d'Aurélie Caron. C'est le *nom* que Maître Rolland, mourant, laisse tomber comme une ultime vengeance (p. 26) et qui déclenche une terreur panique chez sa femme. On dira qu'il évoque l'accusation de complicité portée par Aurélie contre M<sup>me</sup> Tassy lors du procès. Cela est vrai. Et leurs innombrables conciliabules, leurs



chuchotements, leurs tête-à-tête autour du feu clair, toujours le même feu ? Elles tissent la toile du meurtre ? Cela aussi est vrai. Mais, est-ce toute la vérité ? Il est permis d'en douter, même si les deux jeunes « sorcières » savent comme pas une se dissimuler derrière l'équivoque du malentendu. Élisabeth et M<sup>me</sup> Tassy passent plus de temps avec Aurélie qu'avec aucun autre personnage (p. 35, 59, 62-65, 81, 103-104, 106-108, 112, 133-134, 140, 169, 171-179, 197, 201, 239-240, 243). Plusieurs scènes s'entourent d'une « étrange tendresse » (p. 62, 171-172, 194). Aurélie manifeste à l'égard du docteur Nelson une hostilité ouverte et l'appelle le *petit docteur*, par dérision. Tous les signes de la jalousie sont là (p. 172, 175, 180, 193). Les petites tantes rejettent Aurélie qui, curieusement, les rejoint quand elle confie à M<sup>me</sup> Tassy : « — Mon Dou, Madame ! comme si les hommes ils n'étaient pas tous méchants, un jour ou l'autre. À la longue, vous savez ... » (p. 103). Cet axiome, Élisabeth et M<sup>me</sup> Tassy semblent l'avoir bien retenu. Aurélie a cette expression qui revient comme un leitmotiv : « Vos amours me font mourir » (p. 172, 181, 183, 239). À prendre à la lettre, Aurélie, atteinte, comme Antoine, d'un mal incurable, disparaît, comme entre les lignes. Les deux témoins de son *double désir* disparus, M<sup>me</sup> Rolland, exilée hors de l'amour, est retenue à son masque *froid* comme par un piège. Loin de la libérer, son mari, avant de partir, l'accable. Elle est cette « femme noire » qu'on déterre à la dernière page du roman, et dont la faim de vivre dénonce cette société qui lui a bâti sa prison. Dans un immense cri de révolte, elle réclame son dû : le droit d'être ni Ange, ni Bête. Mais un être humain. Tout simplement.

*Kamouraska* renvoie à un fait historique qui s'est passé à Kamouraska même et à Sorel en 1839, tout comme dans le roman. Sans être pour autant un roman historique, l'action de *Kamouraska* se situe au même moment où naissait le roman québécois, dans une véritable contestation de lui-même, comme nous le savons. La démarche la plus profonde de l'œuvre d'Anne Hébert dénonce cette absence au réel dont notre dix-neuvième siècle et la première moitié

du vingtième siècle ont été si profondément marqués... N'était-il pas en quelque sorte naturel que l'œuvre en vint à remonter le cours du temps jusqu'à cette époque lointaine où se consommait cette rupture entre notre littérature et le réel. *Kamouraska* pousse à bout les possibilités du réel et de l'imaginaire de toute une époque et, par là, la conteste. L'exil sur lequel débouche *Kamouraska* exprime une souffrance intolérable qui dénonce toutes les dépossessions : extérieures ou intérieures. Ce roman est une œuvre extraordinairement belle et riche. Un classique à n'en pas douter. Quel film on pourrait tirer de là. Une sorte de docteur Jivago québécois.

ALBERT LE GRAND