

## Héloïse ou La voix du silence dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*

Dominique Bourque

Volume 23, numéro 2 (68), hiver 1998

La censure 1920-1960

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201369ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201369ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourque, D. (1998). Héloïse ou La voix du silence dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*. *Voix et Images*, 23(2), 329–345. <https://doi.org/10.7202/201369ar>

Résumé de l'article

Le personnage d'Héloïse dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* a peu retenu l'attention des critiques, comparativement au personnage de Jean Le Maigre. Cet article se propose d'étudier la place qu'occupe réellement ce personnage de jeune femme dans le roman de Marie-Claire Biais en regard de celle, centrale, que tient le protagoniste. L'analyse porte notamment sur l'inscription textuelle du personnage sur trois plans : celui de la voix narrative, celui du discours social et celui de l'intertextualité.

# Héloïse ou La voix du silence dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*

Dominique Bourque, Université d'Ottawa

---

*Le personnage d'Héloïse dans Une saison dans la vie d'Emmanuel a peu retenu l'attention des critiques, comparativement au personnage de Jean Le Maigre. Cet article se propose d'étudier la place qu'occupe réellement ce personnage de jeune femme dans le roman de Marie-Claire Blais en regard de celle, centrale, que tient le protagoniste. L'analyse porte notamment sur l'inscription textuelle du personnage sur trois plans: celui de la voix narrative, celui du discours social et celui de l'intertextualité.*

---

*Une saison dans la vie d'Emmanuel*<sup>1</sup> paraît en 1965. Depuis, cette joyeuse satire de la famille campagnarde québécoise du début du siècle est « lue dans le monde entier<sup>2</sup> ». Or, curieusement, aucun critique ne se penche vraiment sur son personnage le plus étonnant, soit Héloïse, petite-fille de la « matriarche » Grand-Mère Antoinette et grande sœur du nouveau-né Emmanuel. Dans l'ensemble, les commentateurs se bornent à donner un bref résumé du parcours de ce personnage : « Quant à Héloïse, elle se cache derrière les portes closes de sa chambre, après s'être réfugiée dans un couvent pour glisser vers le bordel, autre univers fermé<sup>3</sup>. » Ou encore :

De son côté, Héloïse, renvoyée du couvent où ses excès de ferveur mystique dérangent la Supérieure, devient fille de service dans une auberge d'un genre très particulier, où d'ailleurs, chaque soir agenouillée devant le crucifix gardé du couvent, elle confond dans une même hébétude désirs et assouvissements présents et passés<sup>4</sup>.

- 
1. Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, coll. « Québec 10/10 », 1980. Désormais, toute référence à ce roman sera indiquée par le sigle *SVE*, suivi du folio.
  2. Alain Stanké, postface d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*: « À la traduction américaine [...] s'ajouteront tour à tour d'autres traductions en allemand, en norvégien, en danois, en polonais, en serbo-croate... »
  3. Aurélien Boivin, « *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, portrait d'un certain Québec révolu », *Québec français*, n° 92, hiver 1994, p. 94.
  4. Marie-Louise Ollier, « Notes de lectures. *Une saison dans la vie d'Emmanuel* », *Études françaises*, vol. II, n° 2, juin 1966, p. 225.

Pourtant, certains critiques laissent tout de même entrevoir l'intérêt intrinsèque de cet «emblème du calvaire féminin»<sup>5</sup> dont

la trajectoire inusitée (couvent-bordel, vierge-putain, vertu-vice) ne manque pas de laisser le lecteur pour le moins songeur. Et pourtant, à un autre niveau, celui du sublime, qu'il soit sexuel ou religieux, il y aurait beaucoup à dire sur un comportement en apparence si contradictoire, mais en réalité (entendons bien la réalité de l'inconscient) si concordant<sup>6</sup>.

Dans un cas comme dans l'autre, cependant, ils font fi de la position qu'occupe ce personnage dans la structure du célèbre roman. Cette position se dessine pourtant nettement à travers les nombreux traits que partage Héloïse avec son frère cadet, le fameux Jean Le Maigre dont l'autobiographie occupe les pages centrales du livre. Qu'il suffise de rappeler que tous deux sont d'une remarquable maigreur : «Tu en as de la chance, toi [Jean Le Maigre], d'être aussi maigre ! Qui est-ce qui voudrait te battre» (SVE, 23), «Oh ! Mon Dieu, quelle maigreur, enlevez-moi ça [Héloïse] !» (SVE, 151) ; qu'ils cultivent leur marginalité au sein de la famille<sup>7</sup> ; qu'ils possèdent une même propension à écrire<sup>8</sup>, et une même imagination et sensualité troublantes. En outre, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* comporte sept chapitres qui se présentent comme une suite de tableaux intimistes. Si le chapitre central est constitué en bonne partie par l'autobiographie de Jean Le Maigre, les chapitres III et V, qui l'entourent, traitent principalement d'Héloïse. Alors que la première moitié de l'œuvre s'attache surtout au personnage de Jean Le Maigre, la deuxième est plus particulièrement consacrée à celui d'Héloïse.

Malgré ces singulières similitudes qu'évoque, par ailleurs, Jean Le Maigre — «[il] y a un mystère Héloïse [...], comme il y a un mystère Jean Le Maigre» (SVE, 54) —, les critiques ne s'attardent qu'au caractère prépondérant de ce dernier, comme en atteste Yaël Schlick :

The character of Jean Le Maigre has received a great deal of attention by critics as an individual who represents the oppositional and redemptive power of writing. For some he exemplifies the «poète maudit» (Nadeau) and highlights the necessity to create an internal fantasy world to combat the harsh reality of poverty (Kertzer). Other critics have examined his attempt to assert himself through language (Gould) and to reveal that which is repressed

5. Henri Mitterand, «Coup de pistolet dans un concert : *Une saison dans la vie d'Emmanuel*», *Voix et Images*, vol. II, n° 3, printemps 1977, p. 409.

6. Gabrielle Frémont, «Marie-Claire Blais : au cœur de l'angoisse», *Québec français*, octobre 1981, p. 42.

7. Jean Le Maigre le fait par la lecture : «Tu ne peux pas me voir puisque personne ne me voit quand je lis, dit Jean Le Maigre» (SVE, 17) ; Héloïse, par son mépris du travail domestique : «Étrangère au travail, dédaigneuse de ses sœurs, qui, vers leur treizième année, se transformaient en lourdes filles [...], Héloïse choisissait le couvent» (SVE, 37).

8. «[V]a au secours de mes poèmes, de mes romans, de mon œuvre complète» (SVE, 56), dit Jean Le Maigre à son frère. «[S]ur le plancher sale, un crucifix, des lettres, des monceaux de lettres [d']Héloïse» (SVE, 114-115).

through the art of writing (Gordon). Regardless of the different emphases, it is the centrality of Jean Le Maigre that is continually affirmed<sup>9</sup>.

Pourquoi ce silence entourant le personnage d'Héloïse? Est-ce le résultat d'un parti pris de la voix narrative ou des critiques — victimes de l'irrésistible séduction qu'exerce Jean Le Maigre sur son entourage: son père à sa naissance, le curé, sa grand-mère, son frère le Septième, l'institutrice, le frère Théodule Crapula? Est-ce la conséquence de son isolement et de son quasi-mutisme tout au long d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*? L'effet d'un lien qu'entretiendrait le personnage avec son homonyme du XIII<sup>e</sup> siècle et, par ce biais, avec le mythe de la grande amoureuse vouée au silence?

Il serait vain de tenter d'élucider le «mystère Héloïse» sans examiner d'abord les aspects de l'œuvre dans lesquels il s'inscrit. Je pense aux trois niveaux du texte qui participent le plus étroitement à la construction du personnage et de son aura: la voix narrative, seule voie d'accès à «l'univers psychique» d'Héloïse, le discours social, dont les «diktats» paradoxaux régissent les conduites de ce modèle littéraire de l'adolescente candide et sensible, et l'intertextualité, dans la mesure où les référents littéraires et artistiques qui constituent la toile de fond du roman informent ce personnage de jeune femme passionnée.

En premier lieu, je me pencherai sur la manière dont la voix narrative aborde Héloïse, en me référant à l'étude de Dorrit Cohn sur le «psychorécit», dans son ouvrage *La transparence intérieure*<sup>10</sup>. J'analyserai ensuite le discours de ce personnage en regard des concepts du «langage commun» et de la «parole autoritaire» qu'élabore Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*<sup>11</sup>. Enfin, j'étudierai les références intertextuelles qu'évoque le modèle de la jeune religieuse sensuelle, en m'appuyant sur les définitions de l'intertextualité que donnent Julia Kristeva et Laurent Jenny.

9. «Le personnage de Jean Le Maigre a beaucoup retenu l'attention des critiques parce qu'il personnifie à leurs yeux le pouvoir subversif et rédempteur de l'écriture. Pour certains, il incarne le «poète maudit» (Nadeau) et fait ressortir la nécessité de s'inventer un monde imaginaire pour résister à la dure réalité de la misère (Kertzer). D'autres critiques insistent sur sa volonté de s'affirmer par le langage (Gould) et de révéler ce qui est réprimé grâce à l'art de l'écriture (Gordon). Mais quelle que soit la dimension privilégiée, c'est la position centrale de Jean Le Maigre qui est sans cesse réaffirmée.» (Yaël Schlick, «The Writing of Future Revolt in Blais's *Une saison dans la vie d'Emmanuel* and Aquin's *Prochain épisode*», *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, Université du Nouveau Brunswick, vol. XIX, n° 2, 1994, p. 4, traduction de Claudine Vivier.)

10. Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit par Alain Bony, Paris, Seuil, 1981, p. 28-29.

11. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Seuil, 1973.

### La voix narrative

Les personnages d'Héloïse et de Jean Le Maigre sont introduits dans le récit par la voix de Grand-Mère Antoinette. Plus précisément, c'est à la suite d'un ordre de cette dernière qu'ils apparaissent : « [T]oi, ne sors pas, Jean Le Maigre, tu tousses trop! Où étais-tu encore? Tu lisais sous la table? » (SVE, 16); « Héloïse, dit Grand-Mère Antoinette [...], descends, Héloïse! [...], c'est la prière » (SVE, 35). Mais alors que l'interpellation de Jean Le Maigre débouche sur un dialogue : « — Je te vois, Jean le Maigre [sic], dit Grand-Mère, tu te crois à l'abri mais je te vois/ — Tu ne peux pas me voir puisque personne ne peut me voir quand je lis. » (SVE, 17), celle d'Héloïse n'aboutit, après l'évocation d'anciennes réprimandes, qu'à un vague assentiment : « Héloïse [...] murmurait parfois : mon Dieu, mon Dieu [...] et sa grand-mère, au loin, répondait A...men A...men! » (SVE, 40). Dans la mesure où le mot « amen » met un terme à une prière, on ne peut dire qu'il s'agit ici d'un véritable échange. D'entrée de jeu donc, le recours à un procédé narratif différent pour l'un et l'autre personnages souligne l'écart du traitement qu'ils subissent.

Mais relisons le passage où Héloïse entre en scène :

Elle descendait donc, calme et affligée, le regard perdu dans un rêve étrange. Elle portait encore le costume rigide du couvent qu'elle avait quitté quelques mois plus tôt. Nostalgique des murs protecteurs, de ces compagnes muettes avec qui elle avait partagé une héroïque patience qu'elle croyait être la vertu, Héloïse songeait qu'elle n'avait gardé de ces jours heureux qu'un lourd crucifix qui pendait maintenant aux murs de sa chambre infestée de rats. Ce crucifix ne lui inspirait plus que la terreur — et avec la terreur, cet amour du sacrifice qui s'exaltait dans le jeûne. Mais qu'est-ce que le jeûne dans une chambre solitaire, loin du couvent? Bien pauvre est le martyr où l'on s'offre sans ardeur. (SVE, 35)

On constate que la description de la jeune fille est immédiatement prise en charge par la voix narrative hétérodiégétique, voix narrative dominante du roman, et qu'elle glisse rapidement du côté de son univers intime : « Nostalgique des murs [...], Héloïse songeait [...] ». Il se produit ainsi un « discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage<sup>12</sup> », ce que Dorrit Cohn appelle un « psycho-récit ». La présence dans ce « récit » d'un jugement de valeur décelable par le choix de certains mots — « une *héroïque* patience qu'elle *croyait* être la vertu » ou « cet amour du sacrifice qui *s'exaltait* dans le jeûne » —, d'une formule de subordination — « Héloïse songeait » — et de déclarations générales au présent intemporel (ou gnomique) — « Mais qu'est-ce que le jeûne [...]. Bien pauvre est [...] » —, bref de « caractéristiques stylistiques » qui révèlent un « privilège accordé au point de vue du narrateur<sup>13</sup> », indique clairement que ce récit des ruminations d'Héloïse s'opère sur le mode de la « dissonance<sup>14</sup> ».

12. Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 28-29.

13. *Ibid.*, p. 45.

14. *Ibid.*, p. 43. « Dans notre étude, l'« écart » ou « dissonance » désignera spécifiquement la relation entre narrateur et personnage dans une situation narrative dominée par le narrateur. »

Or, si le psycho-récit est le procédé narratif privilégié par Marie-Claire Blais pour rendre compte de la vie psychique d'Héloïse tout au long d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, par opposition à l'utilisation du discours rapporté (dialogues) ou du récit à la première personne (autobiographie) dans le cas de Jean Le Maigre, ce type de récit n'est pas toujours dissonant. Au chapitre v, par exemple, nous entrons, dès la deuxième phrase, dans l'univers onirique d'Héloïse et l'écart entre la perspective de ce personnage et celle de la narration devient plus ténue :

Parfois, le visage de l'Époux se transformait imperceptiblement en s'approchant du sien. Sous le voile de l'inquiétude il empruntait des traits familiers et tendres, la bouche du jeune prêtre qu'elle avait aimé, le charmant sourire de Sœur Saint-Georges qui avait été sa voisine de réfectoire, la joue creuse et enfantine de Mère Gabriel des Anges qui s'occupait de l'infirmier. Enveloppée de caresses mystérieuses, elle baignait dans l'étreinte de l'Époux en savourant le plus de bonheur possible. Mais quelle humiliation lorsque Mère Supérieure ouvrait la porte de la cellule [...]. (SVE, 103-104)

En effet, aucun indice d'un jugement de valeur n'apparaît dans ce passage. Il n'y a pas non plus de formule de subordination comme précédemment. Au contraire, la voix narrative se fait discrète — «Sous le voile de l'inquiétude», «Enveloppée de caresses [...], elle baignait» — et évite les déclarations d'ordre général. En fait, on pourrait même parler de «contagion stylistique», selon l'expression de Léo Spitzer, dans la mesure où les images évoquées et les précisions apportées appartiennent en propre à Héloïse : «[...] le charmant sourire de Sœur Saint-Georges qui avait été sa voisine de réfectoire». Or, ce procédé «peut servir à désigner le psycho-récit quand celui-ci est à la limite du monologue narrativisé [...]; la syntaxe du récit [utilisation de la troisième personne et de l'imparfait] est conservée mais le lexique est fortement influencé (ou contaminé) par le langage intime de l'être fictif qui est en cause<sup>15</sup>». De toute évidence, nous sommes en présence de ce que Dorrit Cohn appelle un psycho-récit fondé sur la «consonance». Dans la mesure donc où le point de vue de la voix narrative épouse celui de l'héroïne, la relation narrateur-personnage s'avère «dominée par le personnage<sup>16</sup>».

La modulation que l'on constate dans le traitement narratif du personnage d'Héloïse, au sein des deux extraits cités, nous incite à comparer ces derniers — «Nostalgique des murs protecteurs, de ces compagnes muettes...» — et le deuxième, où ils sont rappelés par des visions — «Sous le voile de l'inquiétude il empruntait des traits familiers et tendres, la bouche du jeune prêtre» —, seul varie le mode de leur représentation. De fait, celui-ci passe du mode simplement descriptif au mode poétique.

15. *Ibid.*, p. 50.

16. *Ibid.*, p. 43. «[L]a "consonance" caractéris[e] la relation entre narrateur et personnage dans une situation narrative dominée par le personnage.»

Si l'évocation, dans le titre même du roman, du fameux poème de Rimbaud *Une saison en enfer*, renvoie selon Elaine C. Cancalon à la situation infernale que vit Jean Le Maigre, elle rappelle également, par ricochet, l'implacable lucidité qui est le propre des poètes voyants. De même que Jean Le Maigre «pré-voit» sa mort peu après son arrivée au noviciat — «Jean Le Maigre leva un regard inquiet sur le rempart des jésuites qui le menaçaient de leurs dossiers [...] cette nuit, dit le directeur, cette nuit vous êtes condamné à mort» (SVE, 102) —, de même, à la veille de quitter définitivement la maison familiale, Héloïse refait ce rêve obsédant où elle «re-voit» le couvent, mais «transformé en une hôtellerie joyeuse que fréquentaient des hommes gras et barbus, des jeunes gens à qui elle offrait l'hospitalité pour la nuit [...] Les jeunes gens posaient sur elle des regards de convoitise, et elle s'offrait humblement aux caresses les plus hardies [...]» (SVE, 119). Or, nous annonce la voix narrative : «Elle ne ferait plus ce rêve désormais. Il deviendrait son domaine réel, l'espace de sa vie<sup>17</sup>.» (SVE, 119)

Devant le parti pris du roman pour les visions dignes du *Voyant*, il n'est pas étonnant que la voix narrative devienne consonante au moment de relater les rêves prémonitoires d'Héloïse. Mais tandis que Jean Le Maigre perd son corps, et non son âme, qui lui survit à travers les manuscrits qu'il laisse derrière lui, Héloïse, elle, perd son âme afin de redonner vie à son corps «endolori par les jeûnes» (SVE, 104), «desséché comme une tige morte» (SVE, 37). Dès lors, elle ne rêvera plus et la voix narrative se fera à nouveau dissonante à force d'analogies au présent gnomique :

Dans sa candeur désolante, Héloïse disait ses prières chaque soir, et comme l'avait fait sa mère, implorant Dieu pour éloigner ses peurs, peut-être, avant et après l'amour [...], en peu de temps, ne cessant de comparer sa vie à l'Auberge avec le bien-être de la vie au couvent, glissant d'une satisfaction à l'autre, *comme on s'évanouit de plaisir ou de douleurs dans les rêves, se disant que la nuit est sûre, que l'on ne peut pas tomber plus bas que le rêve, que celui qui vous ensanglante dans un lit [...] sera bientôt le même à qui vous accorderez le pardon...* (SVE, 153. Je souligne)

Comme sa mère, Héloïse «est condamnée au silence le plus absolu<sup>18</sup>» : «Sa mère, elle, ne dit rien, ne répond plus [...] elle semblait vouloir dire quelque chose, mais elle ne disait rien.» (SVE, 15) Et : «[E]lle écouterait, ne dirait rien, elle s'étonnerait peut-être que la vie se répète avec

17. Cet exemple du rapprochement qu'opère Marie-Claire Blais entre le sublime (l'intertexte de Rimbaud, la confrontation à la mort) et le vulgaire (l'évocation du carnavalesque, de l'univers fantasmatique), inscrit la parodie dans la structure même d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, au-delà de l'apparition de personnages caricaturaux (le curé, la tenancière du bordel...) et de situations comiques (l'enivrement de Jean Le Maigre et de M. Le Curé en route vers le noviciat, le quiproquo entre la tenancière Octavie Enbonpoint et Héloïse à l'arrivée de cette dernière à l'Auberge de la Rose Publique).

18. Elaine D. Cancalon, «*Une saison dans la vie d'Emmanuel* : le discours du conte», *Voix et Images*, n° 43, automne 1989, p. 105.

une telle précision, et elle pensera encore : Comme la nuit sera longue.» (SVE, 17) De fait, Héloïse et sa mère sont les deux seuls personnages à dépendre presque exclusivement du psycho-récit dans le roman. Ce constat n'est pas étonnant puisque,

[n]on seulement [le psycho-récit] est en mesure de mettre en ordre et d'expliquer les pensées conscientes du personnage mieux que celui-ci ne le ferait lui-même, mais il peut aussi donner une expression efficace à une vie mentale qui reste non verbalisée, confuse, voire obscure<sup>19</sup>.

Dans le cas du personnage d'Héloïse, cependant, cette incapacité peut apparaître surprenante quand on sait la précocité qui lui est attribuée ailleurs dans le roman. Reportons-nous au chapitre iv, par exemple, où Jean Le Maigre dresse, par petites touches, le portrait d'Héloïse enfant. Il rappelle qu'à moins de deux ans, celle-ci s'écriait à la naissance de son frère : «*Il est vert, il est vert/ Maman, Dieu va nous le prendre/ Lui aussi [...] Mais comme il est vert [...]. Vert comme un céleri.*» (SVE, 67) Ainsi, Héloïse est-elle non seulement en mesure de composer des phrases parfaites, mais elle use déjà de la comparaison ! Il est vrai que le jeune narrateur raconte, dans ce même passage, comment M. le Curé, s'attardant plutôt à la rougeur des yeux de la fillette, déclare qu'elle «est trop sensible» et qu'il faut donc «qu'elle aille au couvent» (SVE, 67). La longueur des oreilles de notre autobiographe à sa naissance sera beaucoup plus déterminante pour le prêtre : «Qui sait, une future vocation ? Les oreilles sont longues, il sera intelligent. Très intelligent.» (SVE, 68)

Nous pouvons le voir, les modulations dans le traitement narratif de l'univers psychique d'Héloïse signalent un parti pris de la voix narrative pour les récits visionnaires au détriment des simples évocations. Toutefois, malgré un même don de clairvoyance chez le frère et la sœur, seul Jean Le Maigre accède franchement à la parole — il discute avec M. le Curé et Grand-Mère Antoinette — et à l'écriture — son autobiographie fait partie du roman. Cet écart dans leur accès à l'expression, et donc à la narration, renvoie-t-il à la disparité de leur traitement au sein de la diégèse ? Les derniers extraits cités appuient d'autant plus cette hypothèse qu'ils sont tirés du discours du curé, soit d'un personnage bénéficiant d'une certaine autorité dans le roman. L'examen des représentations du discours social en regard du parcours d'Héloïse le confirmera.

## Le discours social

«Dans le roman, écrit Mikhaïl Bakhtine, le locuteur est, essentiellement, un individu social, historiquement concret et défini, son discours est un langage social<sup>20</sup>.» Et l'évolution idéologique de l'homme [...] est

19. Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 63.

20. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 153. C'est l'auteur qui souligne.



un processus de choix et d'assimilation des mots d'autrui<sup>21</sup>», ajoute-t-il. Parmi ces «mots d'autrui», deux discours apparaissent prépondérants tout au début de la formation de l'individu, celui de la «parole autoritaire (religieuse, politique, morale, parole du père, des adultes, des professeurs)<sup>22</sup>» et celui du «langage commun» («communément parlé et écrit par la moyenne des gens d'un certain milieu<sup>23</sup>»).

Dans l'univers clos d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, ces deux discours, incarnés par M. le Curé et par Grand-Mère Antoinette, se recourent. De fait, à partir du moment où le prêtre décide qu'Héloïse devra entrer au couvent, la «grand-mère [...] qui eût voulu séquestrer toute sa famille au noviciat» (SVE, 37), ne s'y oppose pas. Au contraire, pour elle qui déteste servir «l'homme» (son gendre) — «Non, je ne ferai pas un geste [...] Il attend qu'une femme vienne le servir. Mais je ne me lèverai pas» (SVE, 16) — et ne s'est pliée à son devoir conjugal que pour se conformer à la volonté de Dieu — «Si Grand-Mère Antoinette avait cédé à son mari, ce n'était que pour obéir à M. le Curé qui parlait toujours du sentiment du devoir dans ses sermons, et parce que c'était la volonté du Seigneur d'avoir des enfants» (SVE, 108) —, le couvent représente une voie de délivrance.

Aucun discours ne vient soutenir l'option du mariage, seul autre choix pour une jeune fille de la condition d'Héloïse, dans ce roman. Ni le discours «autoritaire» de la mère qui, sur ce chapitre, ose s'exprimer : «Ma mère se plaignait que la vie était dure, et les hommes cruels» (SVE, 73), ni le discours «commun» des sœurs qui «n'avaient rien à espérer auprès de ces boutonneux jeunes gens qui [...] venaient timidement les demander en mariage, pieds nus dans leurs épaisses chaussures, encore vêtus de leur quotidienne salopette» (SVE, 134). Dans ce contexte, on ne s'étonne pas qu'Héloïse choisisse de devenir un modèle de vertu, comme le laisse entrevoir Jean Le Maigre dans son autobiographie : «J'étais vertueux et fermis toujours les yeux pendant la prière pour imiter Héloïse dont ma grand-mère louait l'ardente piété à M. le Curé, le dimanche.» (SVE, 69)

D'abord gagné comme Héloïse par le discours religieux, Jean Le Maigre s'en dégage rapidement. D'autres discours viennent saper l'impact de cette parole autoritaire par excellence, en particulier et paradoxalement ceux que lui tient M. Le Curé : en effet, en plus de mettre à la disposition de Jean Le Maigre sa bibliothèque, ce dernier lui enseigne le latin, le grec «et un peu d'astronomie, car, disait-il, il faut mettre des lunes d'argent, des étoiles et un ciel orageux dans tous vos poèmes» (SVE, 78). Finalement, Jean Le Maigre devient l'interlocuteur du prêtre — «[...] je

21. *Ibid.*, p. 160.

22. *Ibid.*, p. 161.

23. *Ibid.*, p. 123.

jouis de la considération particulière de M. le Curé, et dans quelques années, je pourrais avoir des entretiens avec les évêques» (SVE, 57), et même son compagnon dans le «vice» — «Jean Le Maigre et M. le Curé [...] discutèrent de la rigueur du climat en buvant de la bière.» (SVE, 58) Cette confrontation des discours traditionnellement enseignés aux garçons est impensable pour Héloïse. En tant que fille, elle est laissée à elle-même, sans guide avisé pour lui ouvrir un horizon culturel, encore moins pour lui enseigner l'art de la perspective, du regard distancié.

Si elle n'a pas développé ses talents comme ses frères Léopold et Jean Le Maigre, ce n'est pas seulement à cause de la pauvreté ou d'une négligence de sa part, comme le laisse entendre Grand-Mère Antoinette avec un brin de mauvaise foi :

Héloïse, a dit M. le Curé, elle aussi avait des dons. Je ne sais pas ce qu'elle en a fait. À six ans, elle pouvait broder (malheureusement nous n'avions pas de fil dans la maison). M<sup>lle</sup> l'Institutrice a dit qu'elle avait du talent pour le dessin. Elle dessinait tout le jour sur le tableau de l'école. (SVE, 137-138)

De même que Jean Le Maigre bénéficie des faveurs du prêtre, de même il profite de la complicité inconditionnelle de Grand-Mère Antoinette. Non seulement cette dernière lui pardonne-t-elle toutes ses «profanations», mais elle le protège, le soigne et le lit avec amour : «[...] elle lisait ses œuvres, se permettant encore, comme M. le Curé, mais avec plus d'ignorance encore, de le juger sur les blasphèmes, de s'écrier avec amour à chaque page : *quel scandale, quel scandale, mon Dieu.*» (SVE, 123) Aussi, Jean Le Maigre ne manquera jamais de papier ni de crayons alors qu'Héloïse devra attendre d'entrer au couvent pour trouver le nécessaire. Malheureusement, elle pénètre dans cette enceinte du Verbe à l'âge où la sensualité se réveille : «Héloïse découvrit que la règle du couvent était douce [...]. La nourriture délicate, les mets soignés, la blancheur des draps, et à son insu, la voix des religieuses, contribuèrent au réveil d'une sensualité fine et menaçante.» (SVE, 38) Surprise en flagrant délit d'onanisme par la Mère Supérieure — «Par le ciel et tous les démons, qu'est-ce que je vois dans mon couvent?» (SVE, 104) —, elle est renvoyée chez elle. Devant cette impasse, Héloïse s'impose le lent suicide de l'inanition.

À partir de ce moment, l'analyse des seuls mots qu'elle prononce dans le contexte familial est révélatrice. À l'occasion de la prière familiale, des «ave mélancoliques coulaient de ses lèvres comme des plaintes» et parfois, dans un murmure, des «*mon Dieu, mon Dieu*, comme si elle avait été sur le point d'étouffer» (SVE, 40). La proximité des mots «ave» et «mon Dieu» brise l'enchaînement habituel de la salutation rituelle de l'«Ave Maria». Ainsi, le «Je vous salue Marie» devient un «Je vous salue mon Dieu», comme si Héloïse anticipait en *voyante* la fin du règne de la sainte mère (québécoise).

D'ailleurs, «mon Dieu» est également l'expression *soupir* de Grand-Mère Antoinette — «Mon Dieu, un autre garçon, qu'est-ce que nous allons devenir?» (SVE, 9), et de Jean Le Maigre — «Mon Dieu, c'est encore Grand-Mère Antoinette et son noviciat!» (SVE, 42). L'ambiguïté de la signification de ce syntagme dans la bouche d'Héloïse, le fait qu'il chevauche deux sens paradoxaux confirme la position marginale qu'occupe l'adolescente non seulement au sein de la société qui, comme la Mère Supérieure du couvent, «n'aimait pas que l'on dérange l'ordre établi par des élans personnels» (SVE, 39), mais également de sa famille. À preuve ce jugement impitoyable de Jean Le Maigre: «J'ai honte de la voir jeûner comme ça! C'est de l'égoïsme, ce n'est pas pour toi et moi qu'elle veut crever, c'est seulement pour nous ennuyer. Ah! les gens vertueux me dégoûtent!» (SVE, 36), à preuve l'attitude plus ambivalente de Grand-Mère Antoinette,

qui venait déposer chaque jour sur le seuil de la chambre de la jeune fille (Qui sait, pensait-elle, c'est peut-être une sainte?) un maigre repas [...]. Mais bientôt irritée par l'obstination d'Héloïse à ne pas vouloir manger, elle monta chez elle plus rarement. (SVE, 36)

Dans la mesure où ces deux voix sont les deux principaux relais de la narration hétérodiégétique tout au long de l'œuvre, l'impression qui se dégage du personnage d'Héloïse est, sinon qu'il est insincère, du moins qu'il est profondément ridicule: tout ce qui nous est dit à son sujet contribue à nous le montrer sous un jour caricatural. Citant l'un des nombreux chapitres de Jean Le Maigre «dédiés au portrait d'Héloïse» (SVE, 37), la narration nous apprend que, «[d]ès l'enfance, Héloïse a manifesté cet amour de la torture [...]». Combien de fois [l]a grand-mère ne lui a-t-elle pas arraché des mains le glaive et la couronne dont elle s'accablait pieusement le vendredi.» (SVE, 37) À bien y réfléchir, cependant, ces descriptions insistent davantage sur le caractère «parodique» du personnage que sur son ridicule. Du moins au sens où Daniel Sangsue entend ce terme, à savoir «la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier<sup>24</sup>», même si dans ce cas-ci, c'est à un «texte» idéologique que se réfère la voix narrative. En jeune fille «sensible» qu'elle est sensée être, Héloïse a si bien assimilé le masochisme éclatant et la misogynie rampante du culte catholique, si bien, en fait, qu'elle en est devenue une illustration ou sa «monstr(e)ation» pour ainsi dire. L'examen des représentations plastiques et littéraires de jeunes femmes, évoquées plus ou moins directement dans le roman, nuancera ce portrait social du personnage.

### Les références intertextuelles

«Hors de l'intertextualité, l'œuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d'une langue encore incon-

24. Daniel Sangsue, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 73-74.

nue<sup>25</sup>» affirme Laurent Jenny, adoptant ainsi l'optique de Julia Kristeva pour qui la notion de texte est synonyme de «système de signes<sup>26</sup>». En effet, il faut aborder les codes référentiels déterminant la construction du *personnage* d'Héloïse, codes en partie inclus dans la diégèse. Quand la petite Héloïse, au lieu de traire les vaches comme tout le monde, se met «à genoux dans le foin, médit[e] les bras en croix» (SVE, 37) ou bien s'accable, les vendredis, du «glaive et [de] la couronne d'épines» (SVE, 37), elle reproduit les images de saintes martyres. De même, quand elle se met à jeûner et à se tenir éveillée la nuit, elle se conforme à l'ascétisme du code religieux que l'on retrouve chez les saints mystiques tels Catherine de Sienne ou Ignace de Loyola<sup>27</sup>.

D'autres comportements «intertextuels» d'Héloïse sont moins aisément décelables. Par exemple, quand Jean Le Maigre écrit, dans son autobiographie, qu'en hiver, lui et Héloïse jouaient ensemble «aux sépultures» — «Héloïse m'enterrait jusqu'au cou dans la neige. C'est ainsi que j'ai commencé à tousser et à dépérir» (SVE, 69) —, il annonce qu'Héloïse est l'artisane de sa mort. Cela pourrait être une information sans densité, mais dès qu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurs à lui, [...] quel que soit leur niveau de structuration<sup>28</sup>, il y a intertextualité au sens où la définit Laurent Jenny. Pour bien montrer la structure intertextuelle qui sous-tend cette information, il nous faut d'abord faire un détour du côté du conte.

Elaine D. Cancalon démontre, dans son article «*Une saison dans la vie d'Emmanuel*: le discours du conte», que ce dernier est l'intertexte de base d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*. Pour elle, Grand-Mère Antoinette représente l'archétype de la sage aïeule qu'incarne Ma Mère l'Oie dans le conte éponyme. Or, sous la rubrique «Le conte de fées», cette critique rappelle que, «[c]omme Hansel et Gretel, les jeunes enfants sont «abandonnés par [leur] mère, orphelins errants au visage barbouillé de soupe et au derrière cuit par les coups [...]»<sup>29</sup>» (p. 73). Dans le conte, on sait que les enfants doivent être cuits et devenir de la soupe! Immédiatement avant l'extrait cité par la commentatrice, on lit cette phrase dans le roman : «[...] c'était au temps où Héloïse faisait la soupe, et s'écriait à toute minute, debout sur sa chaise : «Maman, le chat est dans la

25. Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *Poétique*, n° 27, 1976, p. 247.

26. Julia Kristeva, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 124.

27. À l'âge de 16 ans, Catherine de Sienne «s'entraîna à se suffire d'une cuillerée d'herbes par jour et à ne dormir qu'une couple d'heures par nuit». (Voir John Coulson (dir.), *Dictionnaire des Saints*, édition française établie et complétée par Bernard Noël, Paris, Société d'édition de dictionnaires et d'encyclopédies, 1964. Ignace de Loyola atteste, dans ses divers écrits, de la popularité de ces pratiques auxquelles il a lui-même eu recours (*Écrits*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991).

28. Laurent Jenny, *loc. cit.*, p. 252.

29. Elaine D. Cancalon, *loc. cit.*, p. 108.

soupe!» (SVE, 73) Sans aller jusqu'à dire que Jean Le Maigre est le «chat<sup>30</sup>» dont il est question, Héloïse, comme la fée ou la sorcière qui jette un sort aux héros nouveau-nés<sup>31</sup>, n'en déclare pas moins à la naissance de son frère: «Dieu va nous le prendre.» (SVE, 67)

Dans ce sens, Héloïse évoque bien avec sa mère et sa grand-mère «les **trois fées**, les **tria fata**<sup>32</sup>» (ou déesses) qui, dans les mythologies occidentales, filent le destin de chaque individu:

Tragiquement marqués par l'exemple de notre frère Léopold, nous avons tenté des suicides que nous n'avons jamais réussis jusqu'au bout, car Héloïse nous trahissait toujours par un cri de joie avant que l'un de nous ait franchi le seuil de l'éternité. «Maman, maman, le couteau à pain, maman! ah! le sang coule, maman.» (SVE, 73)

Comme il faisait bon se jeter dans le puits l'été, et être repêché par la bretelle de ma culotte, par la main toujours alerte de ma grand-mère! (SVE, 73)

Toutefois, ces deux modèles identitaires d'Héloïse sont antithétiques. Alors que sa mère est absente même quand elle est physiquement présente, sa grand-mère est celle qui voit à tout, distribue coups de bâtons et morceaux de sucre. Tandis que sa mère est sans nom et sans voix, Grand-Mère Antoinette est intarissable. Enfin, si la première ne peut se défendre contre son mari, cet «ennemi géant qui la violle] chaque nuit» (SVE, 134), la deuxième se targue d'avoir su refroidir les ardeurs du sien.

En replaçant ces deux modèles féminins dans le contexte de l'iconographie religieuse et des contes de fée, nous constatons que le personnage d'Héloïse évolue entre l'archétype de la martyre violentée et celui de la vieille sorcière chaste. Bien que d'apparence naïve, l'imagerie populaire, qui n'a pu que laisser sa marque sur l'esprit, osons dire *artistique*, de la petite Héloïse, est souvent empreinte de cruauté. D'où «cet amour [non seulement du sacrifice mais] de la torture» (SVE, 37) que manifeste le personnage dès l'enfance.

Parallèlement aux contes et aux hagiographies, d'autres types d'inter-textes sont décelables dans le roman. En effet, si le personnage de Jean Le Maigre renvoie, comme le montre Elaine D. Cancalon, à certains poèmes de Dante et de Rimbaud, dans le cas d'Héloïse, on ne peut négliger la

30. Certains détails de la physionomie de Jean Le Maigre pourraient, par ailleurs, se prêter comiquement à cette lecture.

31. Barbara G. Walker, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, Harper & Row, 1983, p. 303.

32. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, 1982, p. 430. Ce sont les auteurs qui soulignent.

«Nearly all mythologies bear traces of the Triple Goddess as three Fates, rulers of past, present, and future in the usual *personae* of Virgin, Mother, and Crone», Barbara G. Walker, *op. cit.*, p. 302. «Presque toutes les mythologies montrent des traces de la Triple Déesse comme trois Parques, dirigeantes du passé, du présent et du futur dans les *personae* habituelles de la Vierge, de la Mère et de la Commère.» (Je traduis).

grande tradition des écrits de religieuses. Dans le passage de ses «étranges noces oniriques», qui ouvre le chapitre v et où il est fait référence à la fois au «Bien-Aimé absent», au «charmant sourire de Sœur Saint-Georges» et à «la joue creuse et familière de Mère Gabriel des Anges» (SVE, 103-104), l'inhabituelle association d'amours masculines et féminines dans un tel contexte évoque les célèbres lettres d'Héloïse, l'abbesse du Paraclet au XII<sup>e</sup> siècle, et des poèmes de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695)<sup>33</sup>.

Mais revenons d'abord au chapitre v, plus précisément au moment où après une autre nuit agitée, Héloïse se prépare à quitter définitivement la maison familiale. Comme son frère l'avait fait lors de son propre départ, Héloïse retrouve ses écrits. Dans son cas toutefois, il ne s'agit pas de «manuscripts» mais d'une multitude de «lettres» rédigées au couvent (ce lieu privilégié de l'écriture pour les premières auteures<sup>34</sup>) et qu'elle n'avait jamais eu le «courage d'envoyer à ceux à qui elle les avait écrites» (SVE, 116). Considérant la nature passionnée de ces lettres, dont les deux seuls passages qui nous sont donnés à lire concernent des religieuses, cette retenue d'Héloïse n'est pas étonnante :

Ô Sœur Georges du Courroux,  
sous votre céleste baiser  
Je défaille et je meurs  
Bien-aimée Sœur Philomène,  
vous dont le cœur ruisselle de miséricorde,  
veuillez absoudre ma passion (SVE, 117)

On croit pourtant retrouver le ton des poèmes que la très érudite Sor Juana Inés de la Cruz, ou Sœur Jeanne Agnès de la Croix, dédiait aux femmes qu'elle aimait :

You, O exquisite Phyllis,  
such a heavenly creature,  
grace's gift to the world,  
heaven's very perfection<sup>35</sup>  
My divine Lysis  
do forgive my daring,

33. «Sor Juana Inés de la Cruz est le plus grand poète du continent américain à l'époque coloniale. Elle fut en outre possédée d'une passion dévorante pour l'étude. Cette double caractéristique fait d'elle une femme unique au XVII<sup>e</sup> siècle.» Quatrième de couverture du livre *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVII<sup>e</sup> siècle* (Marie-Cécile Bénassy-Berling, Paris, Éditions Hispaniques, 1982).

34. Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 43.

35. Sor Juana Inés de la Cruz, *Sor Juana Anthology*, traduit en anglais par Alan S. Trueblood et présenté par Octavio Paz, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. 37. Extrait du poème 3 : «de ti, peregrina Filis?./ cuyo divino sujeto/ se dio por merced al mundo,/ se dio por ventaja al cielo») Partant de cette version anglaise qui tient compte des particularités de l'espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle, je propose cette traduction : «Toi, Ô exquise Phyllis,/ créature céleste,/ don gracieux au monde,/ perfection du ciel [...]»

if so I address you,  
unworthy though I am [...] <sup>36</sup>.

Entrelaçant étroitement comme cette dernière le lexique religieux — «céleste», «miséricorde», «absoudre» — au vocabulaire amoureux — «baiser», «Je défaille et je meurs», «passion» —, les lettres d'Héloïse témoignent de sa capacité à fondre ces deux discours en un tout relativement harmonieux. Bien sûr, cette écriture affiche un style plus désuet que celui des poèmes d'inspiration romantique de Jean Le Maigre — «Combien funèbre la neige/ Sous le vol des oiseaux noirs...» (SVE, 31), «Ô Ciel, d'un sombre adieu/ [...] Mains étrangleuses à mon frêle cou» (SVE, 47) —, mais Héloïse, rappelons-le, n'a pas eu accès, comme son frère, à la bibliothèque de M. le Curé.

En fait, cette forme un peu archaïque évoque le Moyen Âge et la fameuse correspondance d'Héloïse et d'Abélard. Éminent philosophe, Abélard était devenu le précepteur de l'une des jeunes filles les plus cultivées de son époque. Mais une violente passion charnelle les emporta. Pour expier leur faute, ils prirent l'habit et se retirèrent chacun dans un monastère différent. Dix ans plus tard, Héloïse désire toujours Abélard. Elle lui écrit, mais au lieu de l'amant d'antan, c'est un dur confesseur qui répond à son appel. Il lui avouera même qu'il ne l'aimait pas, mais était victime de la chair : «J'assouvissais mes misérables passions, et voilà tout ce que j'aimais en vous <sup>37</sup>!» Comme l'abbesse du Paraclet, l'Héloïse d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* est humiliée : «[...] il lui semblait que cet homme [son confesseur] qu'elle avait aimé, lui aussi, dans le même secret audacieux et tendre — s'amusait à l'humilier.» (SVE, 116-117)

Aux prises avec un désir coupable, comme la grande épistolière du XII<sup>e</sup> siècle, Héloïse ne peut que tenter de l'exprimer. Mais ses lettres ne rejoindront pas leurs destinataires. Elles demeureront, comme celles de son homonyme, un «cri du désir absolu, parce que sans objet : l'image même de l'excès du désir <sup>38</sup>».

Avant de quitter la maison familiale, elle, qui naguère méprisait ses sœurs, ces «lourdes filles [...] aux visages bouffis [...] aux mains rouges» (SVE, 37), regrettera «de ne pas entendre leur voix [...], leur pas lourd sur le seuil» (SVE, 119). Pour la première fois, elle langera Emmanuel : «Le regard vaguement accablé, elle pouvait ressembler à sa mère [...] lorsqu'elle se tourna vers l'enfant et le prit dans ses bras pour le dépouiller de ses langes humides.» (SVE, 118)

36. *Ibid.*, p. 41. Extrait du poème 4 («Divina Lysi mía:/ perdona si me atrevo/ a llamarte así, cuando/ aun de ser tuya el nombre no merezco») du recueil. Je propose cette traduction : «Ma divine Lysi:/ pardonne cette audace,/ de m'adresser à toi,/ Sans en être digne.»

37. Héloïse et Abélard, *Lettres*, traduction de Paul L. Jacob, Paris, G. Charpentier et Cie Éditeurs, 1884, p. 175.

38. Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 50.

Comment ne pas penser à cette phrase d'Abélard : « Ô quelle profanation, si ces mains sacrées [...], eussent été employées aux soins vulgaires du commun des femmes<sup>39</sup> ! » Mais contrairement à son homonyme, à laquelle on pourrait ajouter Julie d'Étange (*La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau), Héloïse dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* n'a pas, tandis qu'elle se perd, le bénéfice d'entrer en contact avec un interlocuteur de qualité.

Dès lors, les lettres qu'elle rédigea sous la dictée de la tenancière du bordel où elle s'est engagée, seront franchement ridicules :

Héloïse écrivait presque quotidiennement à sa grand-mère lui rappelant qu'elle était cuisinière et bien payée, bien vêtue et logée, tout cela gratuitement, chère grand-mère [...]. Je vois beaucoup de gens, grand-mère, le jour et la nuit et à toute heure enfin je me sens utile et M<sup>me</sup> Octavie Enbonpoint ma patronne, ma dévouée maîtresse, me prie de vous dire qu'elle est très fière de moi ; je suis sous sa complète surveillance obéissance, aussi ne soyez pas inquiète si je ne vais plus à la messe... Cher Monsieur le Notaire, votre visite m'a fait grand plaisir, votre absence me tue, vous avez oublié votre chapeau, vos gants...

— Reprenons cette phrase, disait M<sup>me</sup> Octavie [...]. (SVE, 146)

On constate qu'Héloïse n'est plus qu'une intermédiaire, qu'une voix (ou une main) se prêtant au discours d'autrui, qu'incarne ici Octavie Enbonpoint, nouvelle représentante du « langage commun », de l'« opinion publique » : « À part à l'église où il lui était interdit de mettre les pieds, M<sup>me</sup> Octavie était bien accueillie partout. Tout le monde la plaignait pour son cœur malade — “Un bien grand cœur, en vérité, elle m'a secourue de mon mari”. » (SVE, 156)

Après avoir endossé le costume de la religieuse, voici qu'Héloïse endosse celui de la putain. Il ne lui manque que de savoir qu'elle joue et est jouée. Au milieu des photographies lascives qui habillent les murs de sa nouvelle chambre, « Héloïse n'apercevait de cette féerie dépravée que le pied chaste d'une jeune fille foulant une mare de crapauds, comme sur d'autres images, elle avait vu une Vierge fouler la tête du serpent maléfique » (SVE, 152).

Fidèle aux reliques de son passé, elle accroche au mur un crucifix. Henri Mitterand commente ainsi cette scène :

Le Christ entre les images obscènes dénonce une duperie fondamentale, la coexistence pacifique, voire la complicité des deux instances où la femme est à la fois la reine et l'esclave sous le regard et le contrôle de l'homme : l'Église et le bordel<sup>40</sup>.

39. Héloïse et Abélard, *op. cit.*, p. 172.

40. Henri Mitterand, *loc. cit.*, p. 414.



## Pour conclure

Quand sera brisé l'infini servage de la  
femme, quand elle vivra pour elle et par elle,  
l'homme, jusqu'ici abominable, — lui ayant  
donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi!

Arthur Rimbaud<sup>41</sup>

Le personnage d'Héloïse occupe non seulement une place centrale dans la structure d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, mais il y joue un rôle déterminant. En effet, en tant que double de Jean Le Maigre, sa «jumelle» obscure, Héloïse personnifie l'artiste inachevé. Qu'il suffise de rappeler qu'elle possède la sensibilité du jeune auteur mais sans ses outils, et aussi sa révolte — elle refuse le joug de la domesticité associée à sa condition — mais sans sa conscience. À ce titre, elle est à la fois le repoussoir du protagoniste et le centre de son attention, l'autre personnage de Marie-Claire Blais, dans l'ensemble du roman, et le personnage privilégié de Jean Le Maigre, dans son autobiographie.

Prédéfinie par l'Autre — la voix narrative, le discours social, la culture — Héloïse passe successivement de la parole non entendue, durant l'enfance, à l'écriture non lue, au couvent, avant d'entrer dans un silence masqué, au bordel. Et parce qu'elle côtoie sans cesse la voix parodique de Jean Le Maigre et celle de la narratrice anonyme qui emmêle allègrement le discours religieux et laïc, l'iconographie sublime et perverse, cette voix étouffée revêt une véritable dimension tragique.

Comment, dès lors que l'on a perçu cette structure duelle au sein de cette figure, ne pas se souvenir que le titre même d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* évoque à la fois la venue du Messie, la promesse d'un paradis donc, et *Une saison en enfer* de Rimbaud? Comment ne pas relever que cette œuvre joue sur la confrontation des contraires manichéens: la mort et la renaissance, le mal et le bien, le péché et la vertu? En d'autres termes, sur la juxtaposition de l'homme et de son «pendant<sup>42</sup>», de la parole et de l'image, du poète et de sa muse, son éternel sujet-objet — pensons aux «nombreux chapitres [de Jean Le Maigre] dédiés au portrait d'Héloïse» (SVE, 37)?

Alors que le nom de «Jean» évoque à la fois celui du prophète, le poète par définition, et celui de l'apôtre préféré de Jésus, le nom d'Héloïse rappelle le nom de Dieu (Héloïm<sup>43</sup>), soit l'indicible, et celui de l'amante à la fois vertueuse et pécheresse. Ainsi se trouvent représen-

41. Arthur Rimbaud, «Lettres dites du voyant», *Poésies*, Paris, Le Livre de Poche, 1984, p. 204.

42. Définition de la femme dans le Quillet, 1936. Référence empruntée à Michèle Causse (*L'interloquée*, Laval, Trois, 1991, p. 15).

43. «Dieu, rappelle Abélard à Héloïse, s'est souvenu de votre salut; bien plus, il ne vous a jamais oubliée, vous qu'il avait marquée comme sienne par le saint présage d'un nom,

tées les deux faces d'un même système de représentation, celui de la culture occidentale où, depuis Ève et à la seule exception de Marie, vice et vertu sont liés au destin de toutes les femmes.

Dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, l'empire de la «matriarche» Grand-Mère Antoinette tire à sa fin, un nouveau messie est né qui redistribuera le pouvoir en de nouvelles mains. Celles du père violeur ou celles du fils rebelle? La ville, qui remplace la campagne, n'est qu'un autre enfer. Au lieu d'abuser impunément de sa femme à répétition, l'homme peut se payer une adolescente pour «vingt sous» (SVE, 162). L'époque des vestales, ces «vierges» sacrées qui s'offraient dans les temples, n'est pas encore révolue.

Mais la rébellion couve, puisque le personnage d'Héloïse refuse de mener la même vie que ses grandes sœurs, mère et grand-mère — comme le feront d'autres modèles de jeunes femmes dans l'œuvre de Marie-Claire Blais, dont Pauline Archange, Geneviève, Johnnie et leur bande d'amies... À la lumière de ce constat, on devine l'intérêt que pourrait représenter la relecture de certaines critiques du roman; celle de Yaël Schlick, par exemple, pour qui la révolte est au cœur de l'œuvre: «*Une saison dans la vie d'Emmanuel* [...] establishes an oppositional future through its narrative progression of the themes of writing and death. Although the future here is left unwritten [...], it is also left to be written<sup>44</sup>». De telles relectures apporteraient sans doute une perspective plus nuancée sur le personnage de cette adolescente, longtemps perçu comme grotesque, voire superflu. Ave Héloïse.

---

en vous appelant Héloïse, de son propre nom qui est Héloïm.» (Héloïse et Abélard, *op. cit.*, p. 171).

44. «*Une saison dans la vie d'Emmanuel* [...] instaure, par l'entremise de son traitement narratif des thèmes de l'écriture et de la mort, un avenir de résistance qui demeure toutefois non écrit [...], en même temps qu'à écrire.» (Yaël Schlick, *op. cit.*, p. 11, traduction de Claudine Vivier).