

La mort dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert

Kelly-Anne M. Maddox

[Extrait du chapitre premier de la thèse de maîtrise intitulée «La mort dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert», écrite sous la direction de Irène Oore et approuvée en août 1998.]

Death is the common denominator in Anne Hébert's prose, ubiquitous in her work from Le Torrent (1950) to her latest novel, Est-ce que je te dérange? (1998). In Hébert's writings, life and death are intimately connected, and death is, in fact, essential to the flourishing of life. Our thesis examines this relationship in all of Hébert's novels. First we focus our attention on the fundamental aspects of death, and distinguish between physical death and psychological death. In the second part of our study, a consideration of the role of death, we discuss love and death, as well creativity and death. Those characters who withdraw from human contact and who are incapable of giving and receiving love never partake in the joy of life - they are the living dead. Death of this kind represents the inevitable failure of the quest to find true life where it does not exist. On the contrary, Hébert shows that one may attain life only by accepting death. Those characters who do so live life to the full, in love and harmony with themselves and with the world. Hence, this second form of death does not lead to annihilation, but rather it assures the continuance of life. This bond between life and death thus forms a nucleus in Anne Hébert's works, around which the author weaves the threads of her writing into veritable literature.

*Qui se plaint de mourir tout seul? Quel enfant vient
au monde? Quelle grand-mère, à moitié couverte par la mort, lui
souffle à l'oreille que l'âme est immortelle?
(oeuvre poétique 1950-1990 112)⁶⁰*

La mort physique est omniprésente chez Anne Hébert. Le plus souvent, celle-ci est de nature violente; pensons au meurtre d'Antoine Tassy dans *Kamouraska*, au viol/meurtre d'Olivia Atkins dans *Les Fous de Bassan*, ou à la mort de Philomène dans *Les Enfants du sabbat*, brûlée vive dans son lit. D'autres personnages hébertiens, las de leur existence misérable, décident de mettre fin à leur vie par le suicide; rappelons la pendaison d'Irène Jones dans *Les Fous de Bassan*, la noyade de François dans «Le Torrent», ou encore les religieuses dans *Les Enfants du sabbat*, qui accueillent le suicide avec ravissement. Par contre, la mort *naturelle* est un phénomène fort rare chez notre auteur; la vie de très peu de personnages se termine par la mort paisible, et non pas dans la rage et la fureur. Cependant, ce genre de mort occupe une place importante dans l'optique hébertienne et nous croyons pouvoir en dégager des leçons fondamentales sur la mort. Ainsi, nous nous proposons dans ce chapitre une étude de la mort naturelle chez Anne Hébert; pour ce faire nous examinerons «La Mort de Stella» dans *Le Torrent*, *Aurélien*, *Clara*, *Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, et *Est-ce que je te dérange?*⁶¹

Les signes précurseurs de la mort

Les manifestations physiques de la mort

Pendant l'agonie de Stella dans «*La Mort de Stella*», de Mademoiselle dans *Aurélien*, *Clara*, *Mademoiselle et le Lieutenant anglais* et de Delphine dans *Est-ce que je te dérange?*, la mort se manifeste de manière physique et le corps devient porteur des signes de la vie qui bascule. L'immobilité en est la manifestation la plus signifiante; elle constitue le point de départ des autres signes précurseurs. Elle est souvent évoquée à travers l'image de la pierre, matière froide et immobile, et le personnage mourant est associé à un froid mortel qui «[...] est partout à la fois» (*Le Torrent* 237)⁶². La pierre suggère donc la mort; lors de son décès, Stella est transformée en «[...] femme de pierre sur le lit [...]» (T 247). En tant que signe de la mort physique, l'immobilité représente la

vie, normalement synonyme de mouvement et d'action, qui se fige et refroidit telle une pierre.

Est-ce que je te dérange? est le récit de la mort progressive de Delphine, mi-femme, mi-fille, qui semble exister dans son propre monde. Dans ce roman, l'immobilité et l'image de la pierre sont associées à la statue, par définition, l'être figé. Les yeux, qui reflètent normalement la force vitale interne, sont chez Delphine «[...] vides comme ceux des statues» (*Est-ce que je te dérange?* 26)⁶³. Ils désignent son néant intérieur, sa vie, pour ainsi dire, absente. De plus, la vue constitue un moyen par lequel l'être reste en contact avec le monde. Or, ce n'est pas le cas chez Delphine; ses yeux de statue ne voient pas, ne sauraient voir, et ne servent donc qu'à l'isoler du monde.⁶⁴ L'isolement de la mourante s'effectue aussi au niveau de l'ouïe; lorsqu'on lui parle, «[e]lle ne répond pas tout de suite comme si la question trouvait difficilement passage dans son immobilité de pierre» (JTD 26). Chez Delphine, l'immobilité, une manifestation de la mort, est accompagnée d'un engourdissement des sens qui l'isole du monde des vivants; hors du monde humain, le moribond est hors de la vie.

Comme les yeux, les mains sont également symbole du contact avec le monde et avec la vie; elles sont des outils de travail et de créativité, et représentent la totalité de l'être ainsi que sa relation avec le monde extérieur (Mezei 38).⁶⁵ Notons donc l'importance chez Anne Hébert d'un tel motif que des mains «[...] fines et blanches [...]» (JTD 27). La maigreur et la pâleur des mains évoquent l'épuisement des forces vitales, dans l'absence de couleurs vives et dans l'image du corps dépouillé de sa chair, la source de la vie, dont il ne reste plus rien que les os «[...] blancs et fins, à l'intérieur [des] doigts» (T 227). De plus, la perte de la sensation, comme celle de la vue et de l'ouïe, est liée à l'immobilité; les mains blanches expriment l'oisiveté et l'incapacité de travailler. Cette incapacité signifie à son tour un retrait loin de l'activité de la vie; cela se voit chez Stella, dont les mains, «[...] blanches et fines, [sont] mystérieusement purifiées de toute trace de travail et de misère» (T 227).

D'autre part, l'immobilité, normalement manifestation de la mort, peut être une cause de la mort. L'inactivité de Stella vient directement de l'immobilité qui mène à la fatigue et qui épuise sa force de vivre; Stella n'est plus capable de faire le minimum nécessaire pour assurer la vie.

Cette immobilité finit donc par rendre impossible, et même inutile, toute activité quotidienne, et elle ôte toute motivation de vivre. Ainsi, pour Stella, couchée depuis une semaine, «[s]e lever, s’habiller, marcher, s’[avèrent] maintenant autant d’entreprises étrangères, hasardeuses et vaines» (T 228). De cette façon, l’immobilité de l’agonisant, comme cause de la mort et comme signe précurseur, signifie l’inactivité, l’engourdissement des sens, et le retrait du monde. Ce sont toutes les manifestations physiques de la mort naturelle qui se résument dans un épuisement des forces vitales, et dont l’aboutissement sera la mort.

La dialectique de l’eau et du feu

L’immobilité de Stella semble a priori un repos paisible; la femme est enveloppée d’«[u]ne faiblesse douce [qui] comb[le] [son] corps [...]» (T 224). Cependant, cette douceur n’est pas absolue et l’agonie s’avère être une souffrance. Or, la seule sensation corporelle que Stella retient et qui «[...] l’empêch[e] de glisser tout à fait dans le vide» (T 224) est une «[...] fontaine, tour à tour brûlante et glacée, qui la baign[e] par à-coups [...]» (T 224). Cette sensation n’a pourtant rien de la vie; «[c]e n’est que la mort qui vient» (T 224). Ainsi, l’agonie de Stella ne se résume pas en lutte entre la vie et la mort; c’est une lutte entre une mort douce, dans l’eau qui baigne et qui rafraîchit, et une mort douloureuse, dans le feu qui nargue et qui brûle.

Le feu est normalement «[...] le principe de la vie» (Bachelard 1949, 118), mais dans ce conte, son symbolisme est inversé. Au lieu d’engendrer la vie, le feu tourne à l’épouvante et devient agent de destruction. Dans le monde hébertien, le feu est impuissant et incapable de fournir la chaleur indispensable à la vie; notons que Marie n’arrive pas à allumer le feu (T 226), et que même le soleil, nécessaire à la vie, ne fournit que «[...] le froid qui brill[e] [...]» (T 226), au lieu de la chaleur. De plus, le soleil devient destructeur, car il provoque un feu de forêt ravageur (T 235). Le feu est investi de connotations négatives; il n’est pas signe de vie, et il entraîne un genre d’apocalypse cosmique: «[I]es pins les plus hauts ont eu la tête coupée net par le soleil. Puis les sapins, les érables [...], toute y a passé, toute. On aurait dit la fin du monde» (T 235). Ce feu n’offre pas donc de tranquillité; destructeur, il incite à la folie et à la recherche ardente du soulagement: «[I]a fumée vous entrait dans la gorge, vous crachait dans les yeux. Il aurait fallu courir avec les

animaux sauvages débusqués, souffle à souffle, au pas de charge, dans une panique folle, à la recherche de l'eau et de l'air» (T 234).

Ce feu est intériorisé chez Stella et se manifeste par la fièvre, marque du feu impur qui «[...] endui[t] [...] la langue et les lèvres d'une fulginité noire et brûlée» (Bachelard 1949, 171). Dans l'état fiévreux, le lit de Stella devient véritable enfer; elle n'arrive plus à trouver «[...] une place fraîche dans ce lit bossué, entre ces draps râpeux, trempés de fièvre» (T 223). La fièvre, comme le feu, ne déclenche que la souffrance. D'ailleurs, au fur et à mesure que Stella s'approche de la mort, la source de sa vie se dessèche; «[s]es lèvres lui collent aux dents. Elle n'a plus de salive» (T 232). Cette sécheresse se traduit par la soif (T 233); ce désir est le but même de toute la vie de Stella, qui n'a jamais eu le droit de boire à sa soif (T 237). Pour Stella, au seuil de la mort, chercher l'assouvissement dans l'eau est synonyme de son désir de la mort douce, puisque l'eau est un élément désiré dans la mort (Bachelard 1942, 109) et qui «[...] nous aide à mourir totalement» (Bachelard 1942, 125).

Contrairement au feu, l'eau n'est pas terrifiante. Elle représente la régénération cosmique qui mène à la renaissance de la nature (T 218), au lieu de la raser comme le feu. Elle signifie aussi l'apaisement du désir, étant le seul remède contre la soif induite par la fièvre; remarquons que la fille de Stella, Marie, «[...] tente de faire passer des gouttes d'eau entre les dents serrées» (T 233). Néanmoins, Marie ne parvient pas à calmer la douleur de Stella puisque l'apaisement de la soif ne saurait venir de l'extérieur. Pour Stella, le soulagement qu'elle cherche viendrait du fond de son être: «Stella voudrait tellement boire. Mais elle aimerait ne pas avoir à le demander. Elle désirerait être désaltérée par miracle, sans même ouvrir la bouche, pour avaler» (T 233).

Stella trouve ce soulagement dans une confrontation avec son passé, confrontation qui constitue un dialogue entre le feu et l'eau. Par conséquent, sa fièvre montante la fait basculer dans le délire, où elle revoit sa vie conjugale avec Étienne. Ce séjour dans le passé ne la reconforte pas; il s'agit plutôt d'un voyage douloureux «[...] sur [l]e chemin d'angoisse [...]» (T 244). De cette façon, la terreur de la fièvre s'alourdit lorsque Stella «[...] se change en torche [...], traverse le temps, gagne le centre du feu et de la soif [...]» (T 232).

La souffrance qui s'aggrave au fur et à mesure que Stella sombre dans le délire est accompagnée de la pluie. Celle-ci commence au moment

où Stella revoit sa première rencontre avec Étienne, et c'est une petite pluie qui tombe doucement, «[l]es premières gouttes [...] [venant], une à une» (T 237). Cette pluie sert ainsi de contrepoids au feu. De plus, elle s'engage dans un véritable combat avec le feu, augmentant de la même façon que la fièvre afin de lutter contre le feu destructeur. Aussi, la violence de la pluie s'accroît-elle jusqu'à l'apogée de la douleur, lorsque Stella se rappelle son unique «trahison» d'Étienne: «'[m]enteur!' Stella frappait toujours. Une grêle de coups sur cette poitrine creuse. [...] Toc, toc, toc, les coups reprennent sur le toit maintenant, s'acharnent. Quelle tempête!» (T 243).

Finalement, c'est l'eau qui gagnera la lutte. Ayant confronté le feu de son passé, Stella peut maintenant se reposer; elle se rend compte que boire est plus facile qu'elle ne le croyait (T 244). Par ce geste elle accepte l'apaisement symbolique et interne de sa soif. De cette façon, nous considérons sa mort comme l'intériorisation de la pluie qui inonde la terre (T 246); cette mort devient, en fait, véritable noyade: «Marie n'en finit pas d'essuyer cette face qui ruisselle de sueur et de larmes. Cette femme se noie» (T 246-247). Ainsi, étancher sa soif est pour Stella une acceptation de la mort douce dans l'eau, «[...] le tombeau du feu et des hommes» (Bachelard 1942, 108), étant donné que la conclusion logique du désir est la mort.

Le décès de Stella constitue une véritable mort cosmique car son agonie est décrite par Hébert dans une dialectique de l'eau et du feu. Alors que le feu représente une puissance destructrice, la mort dans l'eau est «[...] une mort spéciale qui nous permet de rejoindre un des refuges matériels élémentaires» (Bachelard 1942, 77). Cette mort est une force apaisante et un retour aux origines de la terre, liée à la régénération du cosmos. Aussi, la pluie qui «noie» la protagoniste est-elle la même que celle qui revitalise la nature: «[i]l y a des flaques partout. La beauté odorante de la plaine, murmurante d'eau et d'insectes, a repris son chant de paix» (T 248).

L'attitude des personnages face à la mort

La fuite devant la mort

Depuis l'origine du temps, l'être pensant refuse de croire à sa mortalité. L'être humain tente de se persuader qu'il sera, par quelque miracle, épargné de la mort, le destin de tous (Jankélévitch 10). Face à la

mort, il éprouve, donc, une angoisse qui l'incite à tout faire pour éviter son sort.

Tel est le cas de Delphine dans *Est-ce que je te dérange?*. Cette femme, «[...] pleine d'épouvante et de larmes [...]» (JTD 115), court partout, dans l'espoir de trouver quelqu'un qui puisse la sauver de la mort. Il semble d'ailleurs que toute son existence se résume dans l'évasion de la mort. La première fois, sa grand-mère l'a trouvée chez ses parents, «[...] couchée sur un lit comme morte depuis trois jours» (JTD 121), et l'a emmenée à la campagne où elle a «[...] tout de suite calé dans la paix incomparable» (JTD 121). Confrontée encore une fois à la mort, Delphine cherche une bonne âme qui reprendrait le rôle de sa grand-mère, et la «[...] pren[drait] en charge à nouveau» (JTD 115). De cette façon, Delphine croit pouvoir éviter la mort chez Patrick Chemin, qui, tout comme sa grand-mère, la ramasse «[...] suffoquante, presque morte d'avoir tant couru» (JTD 71).

Delphine est poussée par la peur humaine à fuir la mort de sa grand-mère dont elle ne cesse d'entendre «[...] le balancement de la chaise berçante dans [s]es oreilles [...]» (JTD 60). Mais, elle n'arrive pas à se débarrasser de la mort qui la poursuit des deux côtés de l'Atlantique (JTD 82). Par conséquent, elle continue à fuir; pour elle, s'arrêter serait synonyme de se faire attraper par la mort: «[t]rop marché. Depuis des jours. Des nuits. Peur de m'arrêter. D'être tuée sur place. Prise de force» (JTD 12). Notons donc que l'être humain, comme Delphine, ne saurait ignorer la présence de la mort qui le guette; pour lui qui est mortel, la fuite devant cette mort est inutile et ne mène nulle part. Cela se voit surtout chez Hébert dans le motif de la chaise berçante, qui représente le mouvement, mais un mouvement qui, comme celui de la fuite de Delphine, est un mouvement de va-et-vient, un mouvement qui n'avance guère.

Delphine croit, cependant, échapper à la mort par l'amour de Patrick Chemin: «[q]u'il [...] m'emmène sur-le-champ chez lui en pleine vie consolante et douce. [...] Que je sois mise par lui dans un lieu sûr d'amour incomparable» (JTD 119-120). Mais dans l'univers hébertien le monde est à l'envers et l'amour n'est plus signe de vie. Dans ce cas, l'immortalité ne se trouve pas du côté de Patrick, puisque cet homme est associé plutôt à la mort qu'à la vie; représentant en articles de pêche (JTD 60), il vend des instruments de mort, des «[...] mouches brillantes et [des]

hameçons mortels [...]» (JTD 52). Remarquons, d'ailleurs, que l'appartement de Patrick est «[...] immense, comme une ville blanche [...], riche à mourir...» (JTD 55).⁶⁶ Delphine ne trouvera jamais l'amour vital chez Patrick Chemin; soulignons le symbolisme de son nom de famille, Chemin. Delphine court, ainsi, partout en Europe, d'un bout à l'autre, à la recherche de Patrick: «Nice, Toulouse, Poitiers, Bruxelles, La Rochelle...» (JTD 65). Fuir la mort s'avère impossible car l'immortalité dans ce récit, tout comme Patrick Chemin lui-même, est bel et bien introuvable.

À chaque tournant, Delphine fait face à la mort qu'elle essaie de fuir. Enceinte, elle se proclame être «[...] jeune et pleine de vie à craquer. Double en tout [...]: reins, foie, coeur, bras, jambes, sexe» (JTD 76). Néanmoins, elle retrouve la mort une fois de plus. De même que son amour de Patrick Chemin ne mène pas à la vie, sa grossesse, normalement signe de vie nouvelle, n'évoque pas la vie non plus (JTD 123-124). Dans un renversement ironique du symbolisme, la grossesse de Delphine représente la mort. Il s'agit, en fait, d'une «grossesse nerveuse» (JTD 89) et, à la place d'un enfant, Delphine est «[...] pleine d'air comme une outre» (JTD 89). Toute tentative d'échapper à la mortalité aboutit à l'échec; la mort est partie intégrante de la vie, et le néant que fuit Delphine se trouve en elle.

Delphine représente la condition humaine, c'est-à-dire, la quête de l'immortalité. Cette quête est vouée d'avance à l'échec, puisque la mort est inévitable, et tous nos efforts pour la fuir sont inutiles. Selon Hébert, plus on essaie d'échapper à notre destin, plus on s'en approche; la fuite de Delphine a comme résultat le lent épuisement de sa vie. Or, Delphine s'anéantit toute seule en essayant de fuir la mort: «[p]lus rien à faire. Rien à dire. Rien à expliquer. Rien à rire. Rien à pleurer. Rien à manger non plus. Moi toute seule. Moi moins que rien» (JTD 13). Épuisée dans sa lutte contre la mort (JTD 118), il ne lui reste plus rien qu'à se rendre à cette même mort qu'elle voulait fuir (JTD 9). Échapper à la mort est donc impossible, car celle-ci constitue l'aboutissement de la vie, et, ce qui est plus important, elle se trouve en nous. Nous sommes tous comme Delphine, «[p]erdu[s] dès l'origine [...]» (JTD 81) et notre mortalité nous attend au bout du chemin: «la vie est à la fois habillée de mort et pénétrée de mort; enveloppée par elle d'un bout à l'autre, imbibée et imprégnée par elle» (Jankélévitch 52).

La mort altruiste

Contrairement à Delphine, certains personnages hébertiens acceptent la mort. C'est le cas dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*. Ce court récit pastoral se lit comme une continuation de «La Mort de Stella,» dans le sens où la mort constitue une partie intégrante du cosmos. À l'inverse des deux faces de la mort explorées dans la nouvelle, Hébert ôte ici tout vestige terrifiant et destructeur de la mort pour se concentrer uniquement sur la mort bénigne. La mort devient l'équivalent de la vie, les deux se confondant et se situant au sein du cycle rustique: «[s]ur la rivière, les champs et les bois règnent la naissance et la mort, à part égale, sans commencement ni fin [...]» (*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* 33).⁶⁷ La mort naturelle dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, contrairement à celle dans *Est-ce que je te dérange?*, n'est donc pas difficile à affronter car elle est perçue comme naturellement liée à la vie.

Alors que Delphine fait tout pour éviter la mort, Mademoiselle ne craint pas sa mort imminente; elle l'accepte et elle sait même faire de celle-ci une mort altruiste. Face à la mort, elle ressent une certaine hâte, non pas une tentation de fuir, mais une urgence dont le but est «[...] de délivrer à la fille d'Aurélien Laroche, le plus rapidement possible avant qu'il ne soit trop tard, toutes les connaissances amassées dans sa flamboyante tête rousse» (A 21). Ainsi, la mort généreuse n'est pas inutile puisque Mademoiselle donne une signification à sa mort; notons que cette transmission de connaissances a le caractère d'un héritage (A 23) qui vise dans un premier temps à enrichir la vie de Clara.

Mais la mort est bien plus qu'un enrichissement. Celle de Mademoiselle servira à *assurer* la vie de Clara. Après avoir transmis à la fille toutes ses connaissances, Mademoiselle lui donne symboliquement «[...] son sang vermeil de vivante [...]» (A 27). Par conséquent, cette femme qui «[...] est une sorte de météore, un de ces êtres rares et généreux d'une spiritualité éblouissante [...]» (Vaucher Gravili 413), offre à Clara la vie même. La mort altruiste mène donc à la renaissance; lors de la mort de Mademoiselle, Clara a l'impression de naître une deuxième fois, et d'avoir été «[d]eux fois engendrée, par deux femmes différentes [...]» (A 27).⁶⁸ Or, la vie et la mort sont inextricablement liées dans ce récit. Mademoiselle, ainsi que la mère de Clara, sont toutes les deux mortes en lui donnant naissance (A 27); la première fois, Clara est «[...]

sortie d'une fontaine de sang, entre les cuisses de sa mère mourante» (A 10).

Ayant hérité du sang de ses deux «mères,» Clara est capable, par la suite, de progresser vers la vie adulte. Bien que la fille devenue adolescente arrête de lire des contes et des poèmes (A 34) et que sa mémoire de Mademoiselle devienne «[...] semblable à une pièce de monnaie qui s'use et s'efface [...]» (A 34), Clara ressent le «[...] jaillissement de sa vie [...]» (A 35) et le besoin de «[...] courir le monde» (A 35). De même que Mademoiselle offre sa vie à Clara en mourant, celle-ci voudrait tendre au Lieutenant «[...] le don entier de sa petite personne singulière et farouche» (A 35). Nous considérons ce pas vers la vie comme le résultat de la «vie» que Clara a reçue de Mademoiselle. Notons que pour son «mariage» avec le Lieutenant, Clara choisit une robe «[...] d'un rouge un peu fané [...]» (A 68) parmi celles que l'institutrice lui a léguées, et qu'elle se maquille d'«[...] un minuscule bâton de rouge [...]» (A 68). Or, le motif du rouge signale le sang et la vie que Mademoiselle a transmis à Clara. Habillée symboliquement de la vie, Clara tient à se donner au Lieutenant, «[...] comme si sa vie en dépendait» (A 68). Sa mort serait donc figurative, marquant son passage de l'enfance à la maturité et ainsi à la vie: «Clara n'a eu qu'un seul petit cri d'enfant qui meurt lorsqu'il est entré en elle» (A 81).

La représentation de la mort naturelle dans l'univers hébertien constitue une vision de la mort comme elle *devrait* être, contrairement à la mort «non-naturelle,» celle atteinte par le meurtre et par le suicide. Chez Hébert, la mort et la vie constituent un tout et sont unies par un lien naturel et érotique, un lien semblable aux bagues que l'institutrice donne à Clara (A 25). Ce lien symbolise la nature inséparable, cyclique et infinie de la relation entre la vie et la mort. C'est que la mort est essentielle à la vie; elle a «[...] le sens de la continuité de l'être» (Bataille 19), et elle vise même à assurer la continuation de la vie. Or, Hébert nous montre dans ces trois textes que même s'il est impossible d'échapper à la mort, comme nous avons vu dans *Est-ce que je te dérange?*, celle-ci n'est pas redoutable; elle fait partie du cycle naturel. Tout comme dans la nature, où la mort en automne aboutit à la renaissance au printemps, la mort naturelle n'est pas finitude. Dans la mort, la vie renaît sous d'autres formes et s'inscrit dans le cercle cosmique, comme dans «La Mort de Stella» et dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*.

Selon notre auteur, la mort naturelle n'est donc pas insensée, comme l'est le meurtre, puisqu'elle a, effectivement, le but d'engendrer la vie.

NOTES

1. L'abréviation OP désignera *Œuvre Poétique 1950-1990* d'Anne Hébert. Toutes nos citations renvoient à l'édition suivante: Boréal, 1993.
2. Dans son compte rendu de *Est-ce que je te dérange?*, Andrée Chouinard cite Hébert qui dit: "[m]on tout premier choix de titre était *Une mort naturelle*, jusqu'au moment où je me suis rendu compte que c'était exactement le titre de l'un des projets d'écriture d'Albert Camus, ce qui m'a fait changer de cap" (D1).
3. Nous nous servons de l'abréviation T pour représenter *Le Torrent* d'Anne Hébert. Toutes nos citations renvoient à l'édition suivante: HMH, 1963.
4. Nous emploierons désormais le sigle JTD pour indiquer *Est-ce que je te dérange?* d'Anne Hébert. Toutes nos citations renvoient à l'édition suivante: Seuil, 1998.
5. Selon Lucille Roy, les mains et les yeux servent à garder contact avec le monde et ainsi avec la vie: "[...] l'être hébertien ne sera [...] vivant que dans la mesure où, sous l'effet d'une lumière et d'un désir ardents, ses yeux demeureront ouverts et ses mains se tendront vers la vie" (1982, 490).
6. C'est notre traduction. L'original se lit comme suit: "[h]ands are symbols of giving and receiving; they are instruments of utility and creativity; they are symbolic of one's total being, of the relationship between one's inner self and the outer world."
7. Nos italiques.
8. L'abréviation A désignera *Aurélien, Clara, Mademoiselle et Lieutenant anglais* d'Anne Hébert. Toutes nos citations renvoient à l'édition suivante: Seuil, 1995.
9. Voir l'article de Gosselin.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, Gaston. *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1942.
- . *La Psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- Chouinard, Marie-Andrée. «Anne Hébert: "Il faut sans doute pouvoir être égoïste pour être généreux par la suite. Écrire, c'est donner ce qu'on a de plus intime"». Entretien et compte rendu de *Est-ce que je te dérange? Le Devoir*, 28 février - 1 mars 1998, D1 - D2.
- Gosselin, Michel. «Le Ravissement de l'enfance dans les récits d'Anne Hébert.» Madeleine Ducrocq-Poirier et al., (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre*. Actes du colloque de la Sorbonne. Montréal: Hexagone, 1997. Ducrocq-Poirier et al., 119-129.
- Hébert, Anne. *Le Torrent*, suivi de deux nouvelles inédites. Montréal: HMH, 1963 (première éd. 1950).
- . *oeuvre poétique 1950-1990*. Montréal: Boréal, 1993.
- . *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*. Paris: Seuil, 1995.
- . *Est-ce que je te dérange?* Paris: Seuil, 1998.
- Jankélévitch, Vladimir. *La Mort*. Paris: Flammarion, 1966.
- Mezei, Kathy. «Anne Hébert: a Pattern Repeated.» *Canadian Literature*, 72 (Spring 1977): 29-40.
- Roy, Lucille. «Anne Hébert ou le désert du monde.» *Voix et images*, 7.3 (printemps 1982): 483-503.
- Vaucher Gravili, Anne de. «*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais: un récit tragique?*» Ducrocq-Poirier et al., 411-420.

K.-A. M.