

## Les Cahiers Anne Hébert

# Femmes prises, femmes désirantes dans l'oeuvre d'Anne Hébert

Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette

Numéro 14, 2015

Sexualité(s) dans l'oeuvre d'Anne Hébert

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1110984ar>

DOI : <https://doi.org/10.17118/11143/8343>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boisclair, I. & Dussault Frenette, C. (2015). Femmes prises, femmes désirantes dans l'oeuvre d'Anne Hébert. *Les Cahiers Anne Hébert*, (14), 76–102.  
<https://doi.org/10.17118/11143/8343>

Résumé de l'article

Cet article porte sur la représentation de la sexualité dans l'oeuvre d'Anne Hébert; plus précisément, sur la matérialité des échanges sexuels. En prenant comme élément central le motif de la « désirance » des personnages féminins, l'analyse permet d'isoler quatre cas de figures : les femmes prises, violées; les femmes désirantes auxquelles est imposé un rapport violent; les femmes désirantes dont le désir n'est pas reconnu et, enfin, les femmes désirantes qui rencontrent un homme tout aussi désirant. Au final, cette lecture, qui s'appuie aussi bien sur la sociologie de la sexualité, la notion de genre et des rapports sociaux de sexe que sur la notion d'intersubjectivité, permet de revisiter certaines interprétations critiques sur la sexualité des femmes chez Hébert – notamment en regard de leur agentivité sexuelle.

© Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, 2015



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

# Femmes prises, femmes désirantes dans l'œuvre d'Anne Hébert

ISABELLE BOISCLAIR, UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

CATHERINE DUSSAULT FRENETTE, UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

« Les filles d'ici sont intouchables jusqu'au mariage. [...] Tout le mal vient de là. »  
(*Les fous de Bassan*)

**Résumé :** Cet article porte sur la représentation de la sexualité dans l'œuvre d'Anne Hébert; plus précisément, sur la matérialité des échanges sexuels. En prenant comme élément central le motif de la « désirance » des personnages féminins, l'analyse permet d'isoler quatre cas de figures : les femmes prises, violées; les femmes désirantes auxquelles est imposé un rapport violent; les femmes désirantes dont le désir n'est pas reconnu et, enfin, les femmes désirantes qui rencontrent un homme tout aussi désirant. Au final, cette lecture, qui s'appuie aussi bien sur la sociologie de la sexualité, la notion de genre et des rapports sociaux de sexe que sur la notion d'intersubjectivité, permet de revisiter certaines interprétations critiques sur la sexualité des femmes chez Hébert – notamment en regard de leur agentivité sexuelle.

**Mots-clés :** Sexualité, Désir féminin, Agentivité sexuelle, Script sexuel, Intersubjectivité.

Entre les viols que subissent certains personnages féminins et les relations sexuelles désirées, voire recherchées et provoquées par certaines autres héroïnes, les représentations de la sexualité abondent dans l'œuvre d'Anne Hébert. À deux exceptions près<sup>1</sup>, les œuvres narratives mettent en scène des rencontres sexuelles. La matérialité des échanges sexuels a pourtant peu été étudiée jusqu'ici. Certes, les rapports sexuels ont été pris en compte dans diverses études dont le sujet central était autre,

1. Les nouvelles « La maison de l'Esplanade » et « L'ange de Dominique » (*Le torrent*) ne présentent aucune scène sexuelle, fut-elle elliptique. Cependant, certains passages de « L'ange de Dominique » peuvent être lus comme une métaphorisation de l'acte sexuel, notamment à travers le motif de la danse : « Dominique essaie toute découverte, l'une après l'autre; ce pouvoir flexible qu'on a dans la taille et cette joie de balancement dans les hanches, et ce cou qu'on penche ou redresse à volonté ! » (*Le torrent*, 1963 : 103) Certes, sur le plan littéral, cette jouissance du corps est attribuée à la découverte du mouvement par une jeune fille jusque-là paralysée des jambes. Mais tout de même, la clôture file la métaphore : « Quant à Dominique, tard dans la nuit, on l'a retrouvée chaude et douce encore. Pour elle, le désir de l'Ange s'était réalisé : en plein éblouissement, nue comme David, elle dansait devant l'Arche, à jamais. » (*Le torrent*, 1963 : 106)

et le plus souvent en fonction de la dynamique d'une œuvre précise. Mais jamais encore l'ensemble de l'œuvre n'aurait-elle été envisagée sous cet angle. Même si le sujet gagnerait à être traité en profondeur sur un terrain aux plus larges dimensions, nous faisons ici le pari de sonder le corpus narratif pour voir ce qui y est dit sur la sexualité, et, à travers elle, sur les rapports entre les hommes et les femmes.

Pour dresser l'état de la question d'un sujet aussi vaste dans un corpus aussi important, nous avons effectué une recherche dans la bibliographie préparée par l'équipe d'édition critique de l'œuvre d'Anne Hébert (Watteyne [*et al.*], 2008), disponible sur le site du Centre. Le premier constat que nous avons effectué est qu'à une exception près, le mot « sexualité » n'apparaît dans aucun titre; c'est donc le mot-clé « désir » que nous avons retenu pour constituer le corpus critique. La psychanalyse ayant longtemps constitué le seul outil théorique pour aborder les questions de la sexualité et du désir, nombreuses sont les analyses de l'œuvre romanesque d'Hébert élaborées en ce sens, tandis que d'autres lectures tablent sur des concepts découlant des théories psychanalytiques, tel celui de « désir mimétique » de René Girard (Kègle, 2000; Louette, 1997; Thomas, 2000; Rea, 2007, entre autres).

Mais le problème – selon notre perspective, s'entend –, c'est que la notion de désir ne se réduit pas à celle du désir sexuel<sup>2</sup>. Il est en ainsi du motif du corps (Brulotte, 1997; Marcheix, 2007; Paterson, 2007); s'il mène à une saisie du sexuel, il ne s'y limite pas. D'autres chercheurs abordent le thème indirectement; par exemple, Sirois traite de la sexualité en s'intéressant, suivant Eliade, à l'initiation, au moment de « la révélation de la sexualité. » (Sirois, 1997 : 132)

Pour notre part, c'est la matérialité des rapports de sexe qu'il nous intéresse de révéler, pour faire apparaître le dispositif de sexe/genre/désir (Butler) qui les organise. Aussi, nous nous concentrerons sur le rapport sexuel brut, sur les conduites et les pratiques que la sexualité ordonne. Et c'est depuis les propositions sociologiques, ressortissant aussi bien à la sociologie de la sexualité qu'à la sociologie des rapports

2. Par exemple, Miller évoque aussi bien le désir sexuel que le désir « de mort » (Miller, 1989 : 5). De même, pour Da Silva, « [l]e désir chez Anne Hébert équivaut à l'expérience d'une attention extrême ou une passion vis-à-vis de ce que le corps et l'esprit ressentent dans leur contact immédiat avec le monde. » (Da Silva, 1990 : 685) Quant à Marcheix, il explore, dans son article « Désir, espace et régimes d'interactions dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert : les défis de l'altérité » (Marcheix, 2007) les rapports entre l'espace et les interrelations avec l'Autre, sans que ceux-ci ne soient nécessairement d'ordre sexuel. Notons aussi que, bien souvent, lorsqu'il est question du désir, ce sont avant tout sa forme et son impact sur l'articulation du récit qui sont mis de l'avant : chez Antić, le désir est perceptible à travers le « jeu des regards » (Antić, 2009 : 135); chez Beauchemin, il est analysé en tant que déclencheur de métamorphoses (Beauchemin, 2011); chez Miller, il « ordonne l'accélération du récit. » (Miller, 1989 : 93) Chez plusieurs autres, dont Bishop, le désir est perçu comme une « force libératrice » (Bishop, 1993), qui s'exprime avant tout par le recours au champ sémantique de la nature.

entre les sexes, que nous nous proposons de l'examiner. Lecture féministe donc, aussi bien que constructionniste, qui pose d'emblée que la sexualité est culturellement construite, qu'elle est à la fois objet de discours (Foucault, 1976) et de représentations, et que celles-ci sont soumises aux mécanismes de domination sociale.

Plus précisément, nous nous appuyerons sur la théorie des scripts, telle qu'élaborée par Gagnon (1991). Cette dernière s'inscrit dans une volonté d'objectivation de la sexualité : en prenant le contrepied des discours psychanalytiques, la théorie des scripts sexuels postule que, tout comme le genre, les pratiques sexuelles font l'objet d'un apprentissage spécifique, et qu'elles se modèlent selon des prescriptions véhiculées par les schémas sociaux dominants, lesquels imprègnent – voire colonisent (Roussos, 2007) – l'imaginaire de chacun·e. Autrement dit, « c'est le non-sexuel qui construit le sexuel. » (Bozon, 2001 : 8) Les scripts sexuels se déclinent sur trois plans : culturel, intrapsychique et interpersonnel. Pour aborder la transversalité des représentations de la sexualité dans un aussi large corpus, nous avons dû circonscrire l'analyse aux seuls scripts interrelationnels, c'est-à-dire aux scènes mettant en jeu des rapports sexuels<sup>3</sup>. Cependant, pour bien interpréter celles-ci, il sera parfois inévitable de prendre également en compte les scripts intrapsychiques qui président à l'acte sexuel, en relevant les passages où sont dévoilés les fantasmes portés par les personnages.

Par ailleurs, la primauté de la subjectivité féminine étant conférée par Hébert elle-même dans son œuvre – la fréquence de la focalisation interne sur le déploiement de l'imaginaire érotique des personnages féminins en faisant foi –, c'est selon cette perspective que nous observerons les scènes sexuelles<sup>4</sup>. Considérant, de surcroît, les obstacles à la fois matériels et symboliques qui entravent la représentation de la sexualité féminine dans un espace gouverné par les préceptes patriarcaux (Benjamin, 1988), nous porterons une attention toute particulière aux enjeux entourant celle-ci. L'acte sexuel se déroule-t-il conformément aux désirs exprimés par le personnage féminin? Quel(s) effet(s) a l'expression du désir féminin sur les personnages masculins<sup>5</sup>? Ce désir est-il affirmé, reconnu par l'Autre, ou plutôt nié, bafoué? Et comment la négation du désir féminin est-elle exprimée dans le cas des viols? Cer-

---

3. André Brochu s'approche de ce motif, en soutenant l'importance du matérialisme chez Anne Hébert. Voir notamment la section « Les rapports interpersonnels » (Brochu, 2004 : 25-27).

4. Cela nous permet de mettre de côté certaines scènes sexuelles du corpus, telles les orgies des *Enfants du Sabbat*. Non pas qu'il ne soit pas pertinent de s'y pencher, mais elles dérogent de l'ensemble, et demanderaient par conséquent un traitement différent.

5. Précisons que le corpus romanesque présente presque uniquement des rapports hétérosexuels, même si, comme le note Annabelle Rea, Lydie entretient des « relations sensuelles avec les deux sexes » (Rea, 2000 : 97), et que Jean-Ephrem de la Tour est carrément *queer*.

taines œuvres présentent-elles des rapports sexuels consentis de part et d'autre? Dans quelle proportion?

De plus, comme l'œuvre couvre un grand empan historique – la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle – et que le désir féminin, son expression, sa légitimité, sa reconnaissance ont connu de multiples états durant cette période, nous posons, comme indice de cette acquisition de légitimité, la notion d'agentivité sexuelle qui nous sera utile pour qualifier la « désirance » du sujet féminin à travers les rencontres sexuelles. Selon Marie-Ève Lang, « [l']agentivité sexuelle renvoie à l'idée de "possession" de son propre corps et l'expression de sa sexualité [...]. Elle fait référence à la prise d'initiative, à la conscience du désir de même qu'au sentiment de confiance et de liberté dans l'expression de sa sexualité. » (Lang, 2011 : 191) Pour Heather Powers Albanesi, l'agentivité sexuelle représente « la volonté d'exercer du pouvoir dans le cadre d'une relation sexuelle. » (Albanesi dans Lang, 2011 : 192) Or ce pouvoir, pour être effectif, doit être reconnu par l'Autre, selon la notion d'intersubjectivité telle que pensée par Jessica Benjamin. L'attribution, de même que l'appropriation du pouvoir étant toujours fonction d'un rapport intersubjectif, l'agentivité sexuelle d'un personnage ne saurait être positive sans la reconnaissance d'un partenaire. C'est à travers ce prisme que nous aborderons les scènes sexuelles. Aussi serons-nous en mesure de déterminer s'il y a possibilité d'un échange fondé sur la réciprocité<sup>6</sup>.

Certes, aucune crudité ici. Hébert provient d'une culture où on n'écrit même pas le mot sexe. N'empêche : « [La sexualité] est très présente [...] malgré la discrétion langagière qui l'entoure. » (Brulotte, 1997 : 153) Nous avons repéré plus d'une cinquantaine de scènes illustrant – ou évoquant de façon allusive ou métaphorique, voire elliptique<sup>7</sup> – une rencontre sexuelle dans le corpus narratif<sup>8</sup>. Certaines œuvres n'en renferment qu'une seule ou deux, mais la plupart en présentent plusieurs. Deux œuvres comportent des difficultés spécifiques en regard de la sexualité : *Héloïse*, du fait du caractère fantastique – du moins ambigu – des personnages d'Héloïse et de Bottereau, et *Les enfants du Sabbat*, qui compte un grand nombre de scènes

---

6. Sur la réciprocité, voir Boisclair et Saint-Martin, 2015.

7. Salaün rappelle que « [l]es points de suspension qui voilent l'action érotique après un baiser passionné dans un roman du 19<sup>e</sup> siècle revêtent [...], dans le contexte, la même puissance d'évocation qu'un coït explicitement décrit dans un roman contemporain. » (Salaün, 2010 : 11)

8. Nous avons considéré toutes les nouvelles du recueil *Le torrent*, soit « Le torrent », désormais (T), « L'ange de Dominique » (AD), « La robe corail » (RC), « Le printemps de Catherine » (PC), « La maison de l'Esplanade » (ME), « Un grand mariage » (GM), « La mort de Stella » (MS), ainsi que tous les romans : *Les chambres de bois* (CB), *Kamouraska* (K), *Les enfants du Sabbat* (ES), *Héloïse* (H), *Les fous de Bassan* (FB), *Le Premier Jardin* (PJ), *L'enfant chargé de songes* (ECS), *Aurélien*, *Clara*, *Mademoiselle et le Lieutenant anglais* (ACMLA), *Est-ce que je te dérange ?* (ED) et *Un habit de lumière* (HL).

sexuelles « hors normes ». Pour ce qui est des *Enfants du Sabbat*, nous ne considérons que les scènes impliquant le personnage principal, Julie.

En ce qui a trait à l'analyse de la représentation des scripts interrelationnels, nous porterons une attention particulière à la sémiologie de l'acte sexuel (Bozon, Guiraud). Qui est sujet de l'acte, et qui subit l'action? Sur le plan de l'écriture : quelles métaphores, quels champs sémantiques sont convoqués pour dire le désir et le rapport sexuel? Que nous disent-ils sur l'économie de la sexualité? En regard du personnage féminin et des réponses intersubjectives qui façonnent le rapport, quatre scénarios se dégagent de l'ensemble, en fonction du degré de violence qui lui est imposé : certaines femmes<sup>9</sup> sont prises malgré qu'elles n'expriment aucun désir; certaines femmes, bien qu'elles soient désirantes, se font imposer un rapport violent; certaines femmes se montrent désirantes, mais ce désir n'est pas reconnu par leur partenaire, même si ces derniers n'usent pas de violence; enfin, certaines femmes désirantes rencontrent un homme tout aussi désirant<sup>10</sup>.

D'entrée de jeu, posons que la représentation de la sexualité est rarement univoque. Par exemple, la nouvelle « Le torrent », qui inaugure le cycle narratif, montre un sujet féminin désirant, mais ce désir semble dicté par l'intérêt plus que par la sexualité elle-même. On se souvient que François *achète* Amica, qu'il l'accueille dans « [son] lit ». (*T* : 47) Le rapport sexuel qui s'y tient est élidé, mais on sait tout de même qu'« Amica montre une aisance, une habileté dans les caresses ». (*T* : 48) C'est donc dire qu'Amica est désirante. De son côté, François est présenté comme étant « absent » à ses propres noces : « J'observe le couple étranger en sa nuit de noces. Je suis l'invité des noces. » (*T* : 48) Nous sommes devant un propriétaire absent, peu apte à imposer ses lois... Plus tard, François rapporte qu'Amica se fait « lourde et caressante [...]. Elle paraît riche de caresses inconnues » (*T* : 58), alors même qu'il n'a sollicité aucun rapport ; elle affiche donc une certaine agentivité. Mais tout incite à croire que son action est intéressée : si elle tente d'enjôler François, c'est pour mieux le mystifier et le voler. Cela est suggéré par le passage après la vente (« La femme va vers son comparse et lui parle. Il écoute en branlant la tête. Puis, elle revient à moi. À son attitude, je comprends que j'ai gagné ma proie » [*T* : 43-44]), qui laisse entendre que la jeune femme a un plan, qu'elle partage avec son souteneur, ce qui limite son agentivité – en tout cas l'inscrit dans une visée particulière.

9. Puisque l'œuvre d'Anne Hébert met en scène une multitude de personnages féminins désirants, et ce, peu importe leur âge, ce vocable de « femme » désigne ici à la fois les jeunes filles et les femmes sans égard pour leur âge biologique.

10. Notons que cette catégorisation fait en sorte que l'analyse de certains romans sera scindée, selon les cas de figure qu'ils illustrent.

Cet exemple illustre bien que l'équation n'est jamais simple : il est difficile de situer Amica dans une des quatre catégories que nous avons établies.

## Femmes prises, violées

La première Catherine, celle de la nouvelle « Le printemps de Catherine », inaugure la série des femmes réduites à leur corps, auxquelles est niée toute subjectivité. Dans un contexte de guerre où « [l]e pays s'écroule » (PC : 131), Catherine, jeune orpheline, servante de la patronne du bistro (PC : 131), se prend à espérer « que tombent toutes les grilles et les murailles [pour] [s]'échapp[er] aussi ». (PC : 131) Voilà son rêve qui se réalise, le maire ordonnant l'évacuation du village. Aussi Catherine prend-elle la route, son « premier printemps » (PC : 137) de liberté. La nuit la voit s'échouer dans une grange. Un jeune soldat ivre s'approche d'elle, lui donne du vin et du chocolat et la déshabille. Elle qui espérait que le désordre causé par la guerre déboucherait sur une distribution plus équitable des richesses et des pouvoirs (« Un peu de temps encore, et nous serons tous à pied et tous égaux » [PC : 136]) réalise plutôt qu'en tant que femme, elle paie le prix de cette première injustice, celle du droit des hommes à imposer leur désir aux femmes. Car en effet, l'homme ne se soucie pas de savoir si elle est désirante ou pas. Cela dit, nulle part le texte ne suggère qu'elle n'aurait pas consenti, au contraire. Certes, elle n'a pas nourri de désir pour celui qu'elle n'avait de toute façon jamais vu avant. Mais rien n'indique le refus. Et si elle le tue à la fin, c'est davantage pour se prémunir d'une humiliation qu'elle anticipe : se croyant laide, elle craint l'humiliation au réveil de celui que le texte désigne comme « l'amant ». (PC : 142)

Marie-Louise, l'épousée de la nouvelle « Un grand mariage », n'éprouve certainement pas de désir pour son mari. Même si aucun rapport sexuel n'est décrit, un passage nous informe qu'elle « s'arrangeait pour échapper le plus possible à son devoir conjugal. » (GM : 182) Après la naissance d'un fils, « les époux convinrent que toute vie conjugale entre eux s'avérait inutile et indécente. » (GM : 211) Augustin se tournera alors vers Délia, sa maîtresse métisse. Nous y reviendrons.

Catherine, la protagoniste des *Chambres de bois*, est dépourvue, jusqu'à la troisième et dernière partie du roman, de toute agentivité sexuelle. Dès ses premières rencontres avec Michel, qui deviendra son mari, elle semble lui appartenir. Ce « déni de reconnaissance » (Honneth, 2000), qui prend forme à travers le refus du personnage masculin de considérer la jeune femme comme sujet à part entière s'articule ensuite à travers la sémiologie de l'acte sexuel, laquelle est, à cet égard, sans équi-

voque : « le long corps [de Michel] s'est abattu sur elle » (CB : 58); « Il l'emmena sur le lit et la posséda avec maladresse et fureur. » (CB : 98) C'est ainsi sous la forme de rapports unilatéraux que sont représentés les rapports sexuels entre Michel et Catherine, cette dernière étant dépeinte comme ne ressentant aucun désir pour son mari : « Je lui suis soumise, mais faites, ô mon Dieu, qu'il me prenne sans me faire de mal! » (CB : 52-53) La seule possibilité offerte au personnage féminin est celle d'être « prise », « possédée ».

Le viol le plus brutal de l'œuvre est sans doute celui de la petite Julie par son père, dans *Les enfants du Sabbat*. Le déni du désir est en soi brutal. Ici, il est accompagné d'une brutalité physique : « Il prit dans sa main son sexe tout gonflé et le mit de force dans le petit sexe de la fillette qui hurla de douleur. » (ES : 45) Pour obtenir son silence, le « diable » lui promet « de lui accorder tout ce qu'elle voudrait » (ES : 45), plaçant ainsi la relation sous le signe de l'échange économique-sexuel (Tabet, 2004).

Même si Delphine n'est pas à proprement parler violée par Patrick Chemin, ce rapport questionne la notion de consentement<sup>11</sup>. De fait, la relation qui s'établit entre eux est clairement inéquitable en regard des désirs exprimés. Patrick « l'a prise dans sa chaleur à lui » (ED : 71) sans que celle-ci n'ait d'abord émis le moindre désir, toute démunie qu'elle se trouve par la mort de sa grand-mère. Celui-ci la « ramasse » sur la route et la « pr[en]d en charge. » (ED : 71) Qui plus est, il lui offre des bonbons (ED : 72), ce qui l'assimile à un pédophile, et elle, à une enfant. Plus tard, à Paris, lorsque Delphine revient sur cet épisode, le récit qu'elle en fait n'accuse en rien son dépuceleur. Voire, elle le montre aux prises avec la culpabilité : « J'ai beaucoup saigné dans les draps de l'hôtel. Patrick Chemin a lavé les draps dans le lavabo de la chambre d'hôtel. L'eau était toute rouge. Il répétait : "Mon Dieu, mon Dieu! Qu'est-ce que j'ai fait?" » (ED : 123) De nombreux signes suggèrent plutôt qu'il a profité de l'esseulement de la jeune fille et que celle-ci se soit trouvée flattée d'être l'objet de l'attention de quelqu'un. Il est cependant un passage qui laisse entendre qu'après avoir été initiée, elle ait exprimé du désir : « Une fois, à l'hôtel, après le restaurant, il n'a pas voulu faire l'amour » (ED : 58) – s'il a refusé, c'est donc dire qu'elle a proposé. Cela dit, l'« offre » peut s'expliquer par autre chose que la simple pulsion du désir : la

---

11. Selon Geneviève Fraisse, « [a]vant la liberté du consentement, se pose, éventuellement, la question du désir ». (Fraisse, 2007 : 29) Or, par les positions antagonistes qui leur sont conférées par l'ordre patriarcal, hommes et femmes n'expriment pas leur désir dans les mêmes conditions, pas plus qu'ils ne détiennent la même liberté de consentir : « Le consentement de l'homme et le consentement de la femme n'ont [...], historiquement, jamais la même valeur. L'homme qui consent semble décider, déclarer ; et la femme consentante choisit, mais dans un espace de dépendance envers une autorité. » (Fraisse, 2007 : 30) Dans ce cas-ci, le désir de Patrick précède celui de Delphine, s'impose à elle ; dépourvue par le deuil qu'elle traverse, la jeune femme ne peut ainsi que se laisser prendre.



jeune fille est liée à Patrick par la sexualité même, qui lui a valu de l'attention. Aussi est-il possible de penser que ce qu'elle cherche à travers cet échange, c'est la reconnaissance de sa valeur, voire de son existence<sup>12</sup>. Cela est surdéterminé par les raisons peu crédibles que ce dernier évoque pour se soustraire au rapport sexuel : « il n'a pas voulu faire l'amour. De peur d'écraser le bébé. Pas même m'embrasser. » (ED : 58) Tout laisse croire que Patrick cherche à mettre de la distance entre lui et cette femme qu'il a « hameçonnée »<sup>13</sup> et qui reste *accrochée* à lui. L'état de vulnérabilité dans lequel elle se trouve semble ouvrir la porte à tous les abus. En effet, Édouard aussi tente d'en tirer avantage : alors qu'elle dort, il s'approche d'elle et « touche sa poitrine sous le T-shirt. » (ED : 123) Elle se réveille abruptement et assimile Édouard à Patrick : « Patrick Chemin est un cochon. Et toi aussi, mon petit Édouard. Tous les hommes pareils. Plus jamais ça. » (ED : 124) Apparemment, jamais son désir ne peut être exprimé.

### Femmes désirantes auxquelles est imposé un rapport violent

On a vu plus haut Augustin Berthelot et Marie-Louise mettre fin à leurs rapports essentiellement voués à la reproduction. Or, avant son mariage, Augustin avait séjourné dans le Grand Nord et noué un lien avec Délia, une « sauvagesse » (GM : 185) qui de toute évidence n'a pas les mêmes réticences que son épouse en regard du sexe, elle qui « se donne sans jamais se reprendre. » (GM : 200) Cependant ses ardeurs sont refroidies par le départ d'Augustin qui avait pourtant promis de l'épouser : c'est à ce prix que Délia, ayant reçu un enseignement chrétien, lui avait « céd[é] ». (GM : 205) Elle le retrace à Québec, apprend qu'il est marié et se sent trahie. Mais elle entre bientôt au service de la maison du bourgeois. Même si, « trop blessée encore » par la tromperie de son amant, elle l'accueille « sans grande joie », Délia est tout de même animée de ce mouvement vers l'autre qu'est le désir : « [é]touffée [...] par ce don irréprensible d'elle-même qu'elle ne pourrait s'empêcher d'offrir, encore et encore à cet homme qu'elle aimait ». (GM : 209)

---

12. Si, après le rapport sexuel, la jeune fille souhaite plus que tout « [l]e voir et être vue par lui » (ED : 67) (schéma inversé de la première Catherine, notons-le), au départ, son état d'esseulement la rend ontologiquement dépendante des autres, pourrait-on dire : « Suivre quelqu'un partout. Marcher sur ses talons. Attendre qu'il se retourne. Pour me voir et être vu par moi. » (ED : 15)

13. Daniel Marcheix (2007 : 78) rappelle que Patrick est « représentant en articles de pêche » (ED : 29), ses valises sont « pleines de mouches et d'hameçons ». (ED : 51) Delphine précise plus tard que si les mouches sont « brillantes » – aptes à attirer les jeunes filles –, les hameçons, eux, sont « mortels ». (ED : 52)

De son côté, Elisabeth, la protagoniste de *Kamouraska*, outrepassa les conventions et les lois sociales de son époque en plongeant dans une passion illicite avec le docteur Nelson, médecin originaire des États-Unis<sup>14</sup>. Certes, le désir qui anime Elisabeth est indéniable, et subvertit tous les codes de la bonne conduite féminine. Très jeune, déjà, cette dernière se pose comme sujet qui regarde<sup>15</sup> : « Relever mon voile de deuil. Regarder tous les hommes, dans la rue. Tous. Un par un. »<sup>16</sup> (K : 9) Puis, lorsqu'elle rencontre Antoine Tassy, elle se fait chasseresse : « Et moi aussi je te flaire et je te découvre. [...] C'est moi qui tire. C'est moi qui tue. » (K : 66) Mais la liberté de l'imaginaire se bute rapidement aux contraintes du réel. Antoine seul possède le pouvoir d'imposer sa loi, et voilà qu'Elisabeth se réveille, au lendemain de sa nuit de noces, avec une « fraîche entaille entre [l]es cuisses » (K : 72) – l'entaille évoquant non pas le plaisir, mais bien la blessure. Les rapports subséquents se trouvent façonnés par cette première violence : « Quand on sait ce que "se réconcilier" signifie pour Antoine, il s'agit d'exaucer son désir le plus rapidement possible. Le plus brutalement possible. » (K : 143)

Quant à la relation d'Elisabeth avec George Nelson, elle ne semble pas offrir d'alternative réellement positive, en dépit de l'élan qui pousse la jeune femme vers cet homme. Une fois de plus, Elisabeth se montre profondément désirante : « Tu rentres entre mes cuisses, au plus profond de mon ventre. Je crie et je t'appelle, mon amour! » (K : 208-209) Qui plus est, elle se rend elle-même chez George – déplacement spatial (effectué, de surcroît, à une heure tardive), qui illustre la force et l'autonomie de son désir<sup>17</sup>. Mais une fois qu'elle est entrée dans la maison, si Elisabeth prend la parole, ce n'est pas tant pour éveiller, chez Nelson, le désir d'elle, de son individualité, que son désir de possession : « Je t'avoue que j'ai couché avec mon mari, le jour même de son départ pour Kamouraska. » (K : 154) Aussi, avant d'aller plus loin, George lui fait-il jurer qu'elle lui appartient désormais : « Tu es à moi, Elisabeth. Et l'enfant aussi, n'est-ce pas? À moi, à moi seul... Dis-le. Répète-le bien fort? » (K : 155) Voilà certainement qui exprime toute la perversité de l'héritage patriarcal sur la subjectivité désirante au féminin : c'est en tant qu'objet approprié par un autre que se présente Elisabeth à son amant. Et c'est à la suite d'un transfert d'autorité,

---

14. Nombreuses sont les études sur *Kamouraska* ayant mis en lumière la transgression faite par Elisabeth des prescriptions sociales pesant sur les femmes dans le contexte du Québec du 19<sup>e</sup> siècle (voir Anderson, 2001; Pallister, 2001; Antić, 2012; Nicolas, 2013).

15. Sur le pouvoir agentif du regard féminin, voir Guillemette (2005).

16. Antoine Sirois note aussi la chose : « Elisabeth d'Aulnières affiche une grande curiosité pour les garçons, au point où son désir devient le "centre" de sa vie. » (Sirois, 1997 : 133)

17. À propos de l'agentivité démontrée par la mobilité spatiale, on pourrait dire la même chose de Clara. Sur la mobilité du personnage féminin en lien avec l'agentivité, voir Côté (2013).

du passage d'un maître à un autre, qu'a lieu la relation sexuelle. Ainsi Nelson est-il désormais en position de lui donner des ordres : « Ne touche pas à la lampe. Enlève ton châle. Ta robe maintenant. Tes jupons. Continue. Déshabille-toi complètement. » (K : 155) Parallèlement, Elisabeth faiblit de plus en plus : « Mes mains tremblent si fort »; « On dirait qu'il n'y a plus d'air en moi »; « Je ne puis articuler aucune parole. » (K : 155-156) Aussi, si le texte ne met pas en scène l'acte sexuel, il l'annonce clairement : « Un gémissement parvient à sortir de ma gorge. Avant même que George ne me couche sur le tas de vêtements par terre. Le poids d'un homme sur moi. Son poil de bête noire. Son sexe dur comme une arme. » (K : 156) Le chapitre se clôt ainsi sur cette image du sexe masculin, braqué tel une arme sur la jeune femme, indiquant un rapport dominé par la violence<sup>18</sup>. La lourdeur du corps masculin, son aspect bestial ne laissent planer aucune équivoque sur ce qui suit<sup>19</sup>. Le déni de subjectivité dans lequel George Nelson enferme Elisabeth est enfin visible à travers l'alternance des focalisations. Alors que la jeune femme les envisage tous deux comme des sujets autonomes, agissant ensemble (« L'un avec l'autre. L'un par l'autre. »; « Être deux avec lui. Double et féroce avec lui. Lever le bras avec lui, lorsqu'il le faudra. Tuer mon mari avec lui. » [K : 126, 197 ; nous soulignons]), George se pose comme seul sujet possible : « Posséder cette femme. Posséder la terre. » (K : 126)

Le cinquième roman d'Anne Hébert, *Les fous de Bassan*, met de l'avant trois personnages féminins désirants : d'abord, Maureen, qui, la première, accueille Stevens Brown dans la maison de son défunt mari, puis Nora et Olivia. Le désir qui les anime ne trouve cependant aucune résonance chez Stevens, si ce n'est le mépris<sup>20</sup>. Voire, l'expression du désir féminin inhibe le désir masculin. Plus Maureen manifeste ses désirs, plus Stevens la repousse, jusqu'à la délaisser complètement : « [j]'en ai de moins en moins envie, à mesure qu'elle se réveille sous moi, pareille à une chatte

18. Notons que cette métaphore est également présente dans *Les fous de Bassan*, et qu'elle préfigure le viol d'Olivia par Stevens. À l'opposé, le sexe du Lieutenant dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* est dit « désarmé ». (ACMLA : 82)

19. Plusieurs critiques ont souligné la stature imposante de Nelson, sa physionomie menaçante. Sylvain Pelletier voit en ce personnage une « incarnation très forte du diable » (Pelletier, 1999 : 37), alors que Ruth Major le rapproche de la figure de l'Antéchrist (Major, 1982 : 467).

20. « Les démasquer toutes. Leur faire sortir l'unique vérité de leur petit derrière prétentieux. Débarassées des oripeaux, réduites au seul désir, humides et chaudes, les aligner devant soi, en un seul troupeau bêlant. Maureen, la petite Nora, Olivia sans doute. J'ai tout mon temps. » (FB : 82) Ce motif de l'alignement n'est pas sans rappeler celui des « filles en série » de Martine Delvaux (2013). Aussi, si, comme Bouloumié le soutient, « *Les fous de Bassan* [...] est un roman sur le désir, l'attraction entre les deux sexes » (Bouloumié, 2007 : 185), il faut bien voir que ce désir est régulé par le patriarcat. D'ailleurs, le primat du point de vue masculin est prolongé par l'analyste : « Les jeunes filles, Nora et Olivia, ont aussi une sensualité et des désirs sexuels [...] [les] expriment ». (Bouloumié, 2007 : 191; nous soulignons) Louette, quant à elle, souligne le désir « impérieux » et « insatiable » de Nora (Louette, 1997 : 317).

en chaleur. » (FB : 69) Ce déni de reconnaissance sur lequel achoppe l'expression du désir féminin relève de l'idéologie patriarcale reconduite dans le roman<sup>21</sup>, qui situe les hommes et les femmes dans des positions hiérarchiques, les hommes étant amenés à incorporer, puis à performer une masculinité normative fondée sur la répudiation du féminin (Dussault Frenette, 2015; Letendre, 2007; Suhonen, 2003). Cette polarisation des identités sexuelles se répercute à travers la sexualité : dans le village de Griffin Creek, les hommes prennent, et les femmes sont prises, sans qu'aucun consentement ne soit jamais recherché : « De retour de chasse ils prennent leur femme dans le noir, sans enlever leurs bottes. » (FB : 40) Il en va ainsi entre Stevens et Maureen : « [j]e la renverse, de temps en temps, au cours de la journée, entre deux jobs ». (FB : 69) Malgré tout, les femmes n'en sont pas moins habitées de désir. Mais cela, la communauté masculine de Griffin Creek refuse de le reconnaître. Par ailleurs, le désir de Nora et d'Olivia pour Stevens apparaît fortement imprégné des scripts des contes de fées, lesquels les amènent à voir en leur cousin un prince venu les sauver de leur quotidien étouffant<sup>22</sup>, et ce, en dépit de la misogynie dont il fait montre. Guidée par son désir, Nora décide un jour de le prendre en chasse, et de le suivre dans le bois : « Cette fois-ci c'est l'été et c'est moi "la chasseresse". » (FB : 126) Il suffit toutefois que Stevens se retourne et se réapproprie le privilège du regard pour que s'inversent les rôles et que toute possibilité de réciprocité soit annihilée. Le désir de Nora est une fois de plus nié alors qu'elle se retrouve avec le pasteur Jones dans la cabane à bateaux sur la grève. Celui-ci abuse de sa position d'autorité pour satisfaire ses envies et toucher le corps de Nora :

Le pasteur s'approche tout près de moi. Il se met à genoux dans la poussière, le sable, les brins d'herbe séchée et les bouts de bois. Je me laisse faire par lui, ses mains moites fouillant dans mon corsage, la pointe de mes seins devenant dure sous ses doigts. Mon Dieu est-ce possible que la première fois, ce soit ce gros homme béni qui... (FB : 129)

---

21. Entre autres par le biais des nombreuses références aux Saintes Écritures par le pasteur Jones.

22. Lucie Guillemette fait remarquer, à cet effet que « l'Amérique incarnée par un Stevens qui divulgue un savoir sur les régions lointaines, inconnues de ses parents, "territorialise" le personnage de sorte qu'il puisse exercer un pouvoir de fascination et de séduction sur Nora et Olivia en particulier, et sur l'ensemble de la population de Griffin Creek en général. Auréolé des signes de l'*ailleurs* sur le plan de l'histoire et innocenté sur le plan du discours, le jeune homme se démarque des autres narrateurs et des narratrices dont le sédentarisme restreint le vécu, et dont la vision des êtres et des choses est fondée sur la loi du Père. » (Guillemette, 1997 : 350 ; l'auteure souligne)

Les scripts sexuels dominants, bien ancrés dans la psyché de Nora<sup>23</sup>, l'entraînent à demeurer passive, « en attente de ce qui va se passer. » (FB : 129) Ce refus, de la part des hommes de Griffin Creek, de reconnaître les personnages féminins comme des sujets à part entière, de même que de reconnaître leur droit au désir (et au non-désir), trouve son expression la plus extrême dans le viol d'Olivia et le meurtre des deux cousines par la main de Stevens. Ce dernier étend de cette manière définitivement son pouvoir sur elles, faisant taire leurs désirs une fois pour toutes. Aussi revient, dans la scène finale du roman, cette image du sexe masculin qui, pareil à une arme, est braqué sur la jeune femme : « Au plus tendre de moi, au plus doux, au plus fort de moi, une *arme qui bande* et cette conque marine et poissonneuse au milieu d'Olivia telle une vase profonde qu'il faut atteindre coûte que coûte. » (FB : 248 ; nous soulignons)

Dans *Un habit de lumière*, la toute première scène sexuelle représentée se déroule derrière des portes closes<sup>24</sup>, et est narrée depuis le point de vue du jeune Miguel :

Mon père est de retour et il se passe des choses entre ma mère et lui derrière la fenêtre fermée, le rideau tiré. C'est toujours comme ça dès que la fenêtre ou la porte se referment sur eux. Moi, chassé, exclu, flanqué dehors et eux dedans qui chuchotent, se disputent, rient très fort avant de geindre comme des malades, ma mère surtout à croire qu'elle va accoucher. (HL : 16)

Si le choix de la focalisation ne permet pas de statuer sur le caractère positif ou négatif de la relation, le discours de Miguel nous informe néanmoins que les rapports sexuels entre Rose-Alba et Pedro suivent toujours le même scénario. Or ce scénario, comme on l'apprend par la suite, est des plus conventionnels, et il s'impose jusque dans les fantasmes de Rose-Alba : « Pour faire l'amour avec lui, sur-le-champ, comme d'habitude, *quand ça lui prend*, j'enlèverai ma robe neuve et je la mettrai soigneusement sur un cintre, bien à l'abri des tumultes de l'amour. » (HL : 25 ; nous soulignons) La prédominance du désir de Pedro, tributaire de la position toute-puissante qu'il s'attribue (« C'est moi le mari, le père, le maître de maison. » [HL : 46]), éclipse celui de Rose-Alba, jusqu'à faire violence à cette dernière : « Et il me prend si fort que je saigne comme la première fois. » (HL : 83) Sa subjectivité niée, Rose-Alba n'en demeure pas moins profondément désirante. Toutefois, ce désir se détourne peu à

---

23. Ainsi rêve-t-elle : « Un jour ce sera l'amour fou, une espèce de roi, beau et fort, viendra sur la route de Griffin Creek, je le reconnaîtrai tout de suite, l'éclat de sa peau, son cœur sans défaut, visible à travers sa poitrine nue... Il me prendra la main et me fera reine devant tous les habitants de Griffin Creek, assemblés au bord de la route pour nous saluer. [...] Je serai reine du coton, ou des oranges, car il viendra des pays lointains, au soleil fixe, allumé jour et nuit. » (FB : 120)

24. Motif qui fait écho aux *Enfants du Sabbat*.

peu de son mari pour embrasser des possibilités plus larges : les étrangers du Paradis perdu, M. Athanase, qui deviendra son amant, Jean-Ephrem de la Tour... Témoigne de ce décloisonnement du désir féminin cette scène se déroulant au Paradis perdu où Rose-Alba, « frôl[ée] » par des mains inconnues, devient soudainement « toute tremblante et mouillée. » (HL : 80 ; nous soulignons) Il aura fallu attendre le dernier roman d'Anne Hébert pour que surgisse ce mot, tabou entre tous, mais le seul, pourtant, décrivant précisément l'excitation féminine dans sa dimension génitale, qui, par ailleurs, fait contrepoids à la surreprésentation du phallus (Benjamin, 1988), l'érection seule suffisant traditionnellement à signifier le désir. C'est à la suite de cette découverte d'un désir qui lui appartient que commencera sa relation avec M. Athanase – relation intéressée, certes, Rose-Alba convoitant avant tout son argent, mais à travers laquelle s'expriment des rapports sexuels fondés, semble-t-il, sur des bases égalitaires. Nous y reviendrons.

## Femmes désirantes dont le désir n'est pas reconnu

Peut-on placer ici les passages qui suggèrent des rapports incestueux entre Joseph et Julie, ces « enfants sauvages » (ES : 151)<sup>25</sup> ? D'abord, il y a cette scène où la petite fille rejoint le petit garçon dans la forêt. Ils cueillent des mûres sauvages et bientôt, se barbouillent de jus et « se lèchent mutuellement » (ES : 59), ensuite, alors qu'adolescents, ils squattent des chalets inhabités. Certes, le texte nous garantit qu'« [i]l s'agit d'un mariage blanc ». (ES : 150) Mais il est une autre scène chargée sexuellement. Celle-ci révèle les positions de chacun·e, inversant le script dominant : elle désire, il refuse. Alors qu'ils sont couchés dans un même lit et que Joseph dort, Julie « effleur[e] [...], du bout des doigts et des lèvres », tout le corps de Joseph, « depuis la racine de [ses] cheveux jusqu'aux ongles de [ses] pieds. » (ES : 153) Se réveillant brusquement, Joseph se soustrait aux caresses de sa sœur.

Héloïse, du roman du même nom, paraît elle aussi comme un sujet désirant. Mais il faut le dire, le caractère particulier du personnage, dessiné sous les traits du vampire, instaure un autre régime de lecture. Qu'à cela ne tienne, elle aussi est engagée dans des scripts interrelationnels. Même si elle constate le désir que Bernard éprouve

---

25. Selon Michel Lord, « [p]aradoxalement, et contrairement à ce qu'elle croit, sœur Julie ne cherche pas à se débarrasser de la cabane de son enfance mais à la retrouver en se livrant à une véritable catharsis au terme de laquelle elle renouera avec une image refoulée depuis son enfance dans la cabane paternelle : le désir du frère, c'est-à-dire la transgression d'un tabou sexuel » (Lord, 1984 : 91-92) mais, comme le rappelle André Brochu, « celui-ci refuse l'amour charnel ». (Brochu, 2000 : 151) Brochu souligne les « [trois] form[es] d'inceste » présentes dans le roman. Enfin, selon Lori Saint-Martin, la figuration de Julie en sorcière permet d'illustrer une « grande liberté sexuelle ». (Saint-Martin, 1997 : 183)

pour elle : « Comme tu trembles et comme tu me désires » (*H* : 99), la narration la pose comme prépondérante dans la scène : « [l]e propre désir d'Héloïse domine nettement l'appartement. » (*H* : 99) Alors qu'elle « fait un mouvement vers le lit » (*H* : 99), Bernard la supplie : « Pas ici. Christine pourrait revenir » (*H* : 100), mais Héloïse impose sa loi : « Je veux coucher avec toi, dans "mon" lit. » (*H* : 100) Elle prend les devants, Bernard répond à son désir<sup>26</sup>, elle l'attaque. Une lecture des scripts sexuels nous permet d'interpréter ce passage comme suggérant la suprématie du désir d'Héloïse sur celui de Bernard. Désir négatif, certes, mais désir féminin agentif, pour dire peu. Même que Héloïse, « ratant » Bernard (elle le blesse plutôt que de le tuer), le ménage pour mieux le revoir : « Soyez tranquille [lance-t-elle à Bottereau qui lui reproche d'avoir raté « sa mission »], je vous le ramènerai, ce garçon. Le désir que j'ai de lui est si fort que je boirai sa vie jusqu'à la dernière goutte. » (*H* : 107) Christine ne sera pas l'objet de pareille clémence de la part de Bottereau, et son désir sera totalement nié : « Mes manières sont plus simples [affirme ce dernier]. Je viole et je tue. » (*H* : 107)<sup>27</sup>

La trajectoire sexuelle de Lydie, dans *L'enfant chargé de songes*, commence sous le signe de l'hétéronomie : cette dernière est, dès son plus jeune âge, « expos[ée] toute nue, en plein milieu de la table, en guise de centre de table, parmi les fleurs » (*ECS* : 56-57) sous les regards « d'hommes et de femmes oisifs et avides de plaisir. » (*ECS* : 57) Toutefois, en grandissant, alors qu'elle est abusée par les amis de son père<sup>28</sup>, initiée très tôt « au scotch, à la cigarette et au flirt » (*ECS* : 57), elle fait montre d'une subjectivité certaine, récusant, par le biais de l'injure<sup>29</sup>, la position d'objet

26. Sont alors rappelées ces métaphores olfactives qui accompagnent l'acte sexuel : « [Bernard] [r]etrouve l'odeur prenante des grèves; varech, goémon, vase profonde ». (*H* : 100) Omettant la dimension sensorielle, la métaphore de la grève est aussi présente dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* : « Dans la demi-obscurité de la maison fermée, ils reprennent souffle, tous les deux, pareils à des naufragés, rejetés sur le sable, le ressac de l'océan encore en eux qui bat » (*ACMLA* : 81), ce qui n'est pas sans évoquer certains passages des *Chambres de bois* qui condensent ces deux-là. D'abord, Catherine et Bruno passent une nuit (le rapport sexuel est élidé) allongés « sur les galets frais, presque mouillés. » (*CB* : 153) Ensuite, dans une chambre qui donne sur la mer, ils font l'amour. Tandis que Catherine « parl[e] du vent et de la mer », Bruno flaire « les tendres places [...] à l'odeur secrète. » (*CB* : 165)

27. Bounou note que si Bottereau est direct, Héloïse doit se faire enjôleuse (Bounou, 2001 : 117). Lucie Arsenault va dans ce sens (Arsenault, 2007 : 84). Cependant, ailleurs, Bounou écrit « [qu'Héloïse] viole [Bernard] ». (Bounou, 2001 : 116)

28. « Étant habituée à ce qu'on lui fasse toutes sortes de caresses sans conséquences, à la sauvette, dans des voitures et autres lieux incommodes, elle refuse de s'inquiéter pour un long moment encore. » (*ECS* : 90)

29. Selon Sandrina Joseph, suivant Butler, la profération de l'injure est un acte performatif langagier à travers lequel est instaurée la suprématie d'un sujet dominant sur un objet méprisé. Or la langue, rappelle Joseph, est phallogcentrée – élaborée par et pour le groupe dominant. Il s'agit ainsi, pour les femmes, de se réapproprier le langage en détournant l'injure, modifiant ainsi leur position dans l'économie patriarcale : « la femme qui fait l'objet d'une insulte et qui y réplique refuse non seulement de se taire, mais elle choisit également d'affirmer sa volonté de s'emparer de l'injure afin d'advenir au

passif de désir à laquelle l'assignent les hommes qu'elle est amenée à côtoyer : « Elle les injurait alors de toutes ses forces, se moquant d'eux avec un art de la dérision qui les étonnait. » (ECS : 57)<sup>30</sup> Ce détournement subjectif des scripts traditionnels de la sexualité survient également quelques années plus tard, lors de son séjour à Duchesnay. Si Alexis, le garçon qu'elle convoite, entreprend de lui imposer son désir d'elle – notamment par ce qui s'apparente à une parade nuptiale tapageuse<sup>31</sup>, représentée dans la scène où, à bord de son camion, il « tourn[e] autour de la maison [où habite Lydie], dans un vrombissement d'enfer » (ECS : 89) –, il est néanmoins suggéré que le rapport sexuel qui s'ensuit se déroule conformément aux volontés de la jeune fille. Aussi, non seulement cette dernière apparaît-elle désirante<sup>32</sup>, mais « [e]lle jure tout bas d'imposer sa loi à Alexis et de le mener dans le plaisir, selon des limites choisies par elle. » (ECS : 90) Cette phrase, même prononcée « tout bas », par laquelle elle exprime le vœu de se faire initiatrice, contrairement à ce que commandent les scénarios sexuels canoniques, s'avère on ne peut plus révélatrice de l'ampleur de son autonomie sexuelle. Au final, c'est elle qui le dirige de façon à tirer tout le plaisir qu'elle attend de cette relation : « Et voici qu'une petite voix inconnue émerge d'elle, qui réclame tout son plaisir et donne des indications précises. » (ECS : 91)<sup>33</sup>

---

langage, de réclamer son statut de sujet. Par l'appropriation langagière qu'est la réplique injurieuse, la femme chaparde le pouvoir de l'injurier, l'objet de mépris devient sujet de langage. » (Joseph, 2009 : 13)

30. L'initiation constituant toujours un moment crucial de formation, cette scène préfigure, en quelque sorte, le rapport sexuel de Lydie avec Alexis, au cours duquel la jeune fille contrevient aux scripts masculins pour mieux affirmer son désir.

31. La figure de la parade se trouve confortée par l'animalité conférée par la suite au personnage d'Alexis. Ce dernier est en effet décrit comme un « animal familier », « mordill[ant] » les vêtements de Lydie avec ses « dents de chiot ». (ECS : 90-91) Il est à ajouter que ce motif n'est pas seulement représenté dans une dimension masculine. Lydie parade également à dos de cheval dans le village de Duchesnay – partage équitable d'un motif qui présuppose, d'une certaine façon, la relative égalité de leurs positions respectives dans leur relation : « On aurait pu croire qu'elle faisait exprès de parader lentement pour qu'on la voie bien et qu'on sache que c'était elle, la voleuse de chevaux et la reine nocturne du village. » (ECS : 42)

32. Bien que parasité par le discours judéo-chrétien dominant, le désir de Lydie pour Alexis est sans équivoque : « Elle éprouve très fort l'envie de se rouler dans la boue et de faire des choses grossières avec Alexis, de se jeter dans la honte à corps perdu. » (ECS : 89)

33. Dans son article « Les figures féminines de l'adolescence dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité », Lucie Guillemette (2005 : 169) interprète cette scène comme un viol, auquel Lydie consentirait. Outre le fait que nous croyons qu'un viol ne peut être consenti, il nous semble au contraire que la lutte qui prend place entre Lydie et Alexis en est une à armes égales. En témoigne l'alternance entre les vocatifs qu'ils se lancent, à tour de rôle : « Il la supplie et l'injurie. Il l'appelle "Ma petite salope" et "Cher beau Pitou". Elle l'insulte et le nargue. Elle l'appelle "Brute épaisse". » (ECS : 91) De plus, contrairement à sa posture initiale, qui évoquait la menace et le danger – son camion se présentant comme son prolongement symbolique, « fou » et effectuant des « virages brusques » (ECS : 89) –, Alexis se montre plutôt vulnérable aux côtés de Lydie : « Il se retourne *humblement* vers Lydie comme un animal familier qui *mendie* une caresse. Il répète "Lydie" à plusieurs reprises. Il laisse retomber sa tête sur les genoux de Lydie. » (ECS : 90 ; nous soulignons) Il appert ainsi que sa position dominante est modifiée par l'autonomie qu'affiche Lydie, et que finit par lui concéder le jeune homme.



## Quand deux désirs se rencontrent et se reconnaissent

Les premières femmes du corpus à connaître la félicité sexuelle sont présentes dès *Le torrent*. La première que l'on rencontre est Émilie, dans « La robe corail ». Petite ouvrière tricoteuse, Émilie a une vie bien vide avant que n'apparaisse un prince charmant dans son décor, en la personne de Gabriel, un « grand gars de retour des chantiers » (RC : 111) qui excite ses collègues. À l'image de Rapuntzel, elle aperçoit, de la fenêtre de son grenier, son soupirant qui l'observe, elle, parée des manches d'une robe qu'elle est à tricoter. Une espèce de pacte se noue entre eux, à partir de son désir à lui : il espère la voir franchir la fenêtre vêtue de cette robe enfin terminée. C'est sans ambages que la jeune fille partage ce désir; aussi précipite-t-elle l'achèvement de la robe, l'écourtant : « dix bons rangs manquent [...] au bas de la jupe, lorsque, fiévreuse, elle rabat les mailles. » (RC : 115) Le jeune homme approche alors une échelle de la fenêtre « et s'empare à bras le corps de la jeune fille tremblante. » (RC : 115-116) Même si le sujet masculin reste le plus agentif (« [il] s'empare [d'elle] » [RC : 115], « l'emmène dans la forêt » [RC : 116]) et que de son côté le personnage féminin ressent de la peur (RC : 116), le texte multiplie les signes non seulement de son consentement, mais bien de son désir. Outre la hâte exprimée par le fait de terminer la robe au plus vite, elle « pass[e] ses bras autour du cou de Gabriel » (RC : 116); enfin le texte les unit dans la réciprocité : « Il la presse contre lui, elle se serre contre lui; tous les deux, sans feinte, entièrement engagés, entièrement livrés. » (RC : 117) S'ensuit une ellipse sans équivoque : « Ainsi va leur tendresse, une longue nuit. » (RC : 117) À l'instar de Clara, le sexe l'a transfigurée<sup>34</sup>; elle sait que, depuis « qu'elle a acquiescé à son être » (RC : 118), « jamais plus elle ne pourra passer inaperçue comme auparavant. » (RC : 119) Cependant cette aventure n'a pas de suite. Après la nuit, le jeune homme « ne la porte plus dans ses bras » (RC : 118) puis Émilie apprendra qu'il « s'en retourne dans son village » (RC : 119), où il a une fiancée.

---

34. Lorsque Clara revient de la cabane du Lieutenant, Aurélien *reconnaît* le changement survenu chez sa fille : « C'est alors qu'il a vu surgir [...], sur le visage muet de sa fille, quelque chose d'ardent et de consumé la fois qui lui a été intolérable. » (ACMLA : 85)

Dans « La mort de Stella », le rapport entre Étienne et Stella est réellement positif. Les énoncés évoquant leurs rencontres sexuelles les posent à égalité : ici, « le désir qui naissait entre eux, leur apportait, [...] une sorte de félicité sauvage qui les faisait trembler, *l'un en face de l'autre* » (MS : 237 ; nous soulignons), là, ils « se retrouv[aient], *tous les deux*, à l'infini, dans le noir, jusqu'à l'anéantissement. » (MS : 224 ; nous soulignons) Jusqu'à l'anéantissement, oui : Étienne est déjà mort au moment où débute le récit, qui se clôt sur le décès de Stella.

Si, comme nous l'avons vu, la Catherine des *Chambres de bois* se trouve soumise aux volontés de Michel dans les deux premières parties du roman, il en va tout autrement à compter du moment où elle quitte l'appartement de son mari pour s'installer dans une pension au bord de la mer où elle possède « une chambre à elle », pour reprendre l'expression de Woolf<sup>35</sup>. Ce rapport à l'espace semble de toute évidence transformer son rapport au monde, et autorise l'expression de son désir (Boisclair, 2000). Cependant ce désir se révèle marqué de référents intrapsychiques négatifs, issus de ses expériences antérieures avec Michel : « Le désir se réveillait en elle, alerté, menacé, franchissant la quiétude du songe. » (CB : 144) Mais Bruno, le second amant de Catherine, déjoue les scripts conventionnels voulant que les femmes soient des objets « à prendre », et, ce faisant, désamorçait les réticences qu'entretient Catherine à l'égard de l'acte sexuel : « L'homme aima le corps léger, dépistant la joie avec soin sous les espaces dorés par le soleil et les tendres places de neige ou de mousse à l'odeur secrète. » (CB : 165) Certes, le sujet agissant demeure masculin – ce dont témoigne la sémiologie employée pour décrire le rapport sexuel. Toutefois, le choix des verbes d'action (aimer, dépister) rend compte de l'attention conférée au personnage féminin. Aimer, plutôt que posséder (comme le fait, par ailleurs, Michel) et dépister : chercher le plaisir jusque-là nié, le faire émerger – signe indiscutable de la reconnaissance du personnage féminin comme sujet désirant<sup>36</sup>.

Dans *Héloïse*, avant que le personnage éponyme n'apparaisse, Christine et Bernard, jeunes tourtereaux, filent le parfait amour. Au seuil de leur première rencontre sexuelle, ils sont égaux. Alors que le script culturel dominant inscrit la dissymétrie dès ce moment initiatique – l'homme est normalement l'initiateur, la fille

---

35. « [Catherine] attendit quelques instants [que tous les objets et meubles de cette chambre *qui était sienne* lui apparussent à nouveau dans l'ombre. » (CB : 135; nous soulignons)

36. Salaün note que Catherine est un des rares personnages de la littérature québécoise de cette période qui parvient à vivre un éros positif (Salaün, 2010 : 197).

inexpérimentée<sup>37</sup> –, les deux personnages sont vierges<sup>38</sup>. Si c'est bien lui qui formule la demande initiale, elle répond sans détour et ils se fondent dès lors dans un rapport égalitaire : « Ils firent les gestes de l'amour ensemble avec tendresse et maladresse. » (*H* : 16) Même après le mariage, ils sont toujours placés sous le signe du même; ils ont tous deux des « [h]anches étroites » (*H* : 17) et de nombreux énoncés les unissent. Remarquable est la répétition de « ils s'embrassent » (à quatre reprises, *H* : 17-18), la qualité pronominale surdéterminant la réciprocité. Cependant, on le sait, cette félicité est de courte durée. C'est au cours de leur voyage de retour, après leur mariage, que les nécessités les séparent – Bernard doit se rendre à un cours. Et cette petite faille dans leur union suffit à la détruire : Héloïse s'y engouffre. Dès lors, rien n'est plus pareil entre les jeunes mariés : « Rien ne manque aux caresses habituelles. Il s'agit d'observer le rituel, et la mariée ne se rendra compte de rien. Le cœur n'y est plus. Les gestes seulement. » (*H* : 59)

Dans *Le Premier Jardin*, l'autonomie sexuelle de Flora apparaît tributaire de sa trajectoire identitaire, marquée par le passage d'objet hétéronome à celui de sujet autonome (Boisclair, 2000). D'abord élevée dans un orphelinat, sous la gouverne de religieuses, Flora est adoptée, à la suite de l'incendie ayant détruit l'établissement, par un couple bourgeois déterminé à faire d'elle une *lady*<sup>39</sup>. Puis un jour, suivant sa seule volonté, elle s'échappe des « chambres sombres » de l'appartement des Eventurel et s'embarque sur *l'Empress of Britain* en direction de la France. Ce déplacement spatial d'un lieu de confinement vers l'espace ouvert de la mer apparaît indispensable à l'affirmation de son autonomie : « Je ne veux pas me marier, avec aucun garçon. Je veux faire du théâtre, et j'ai décidé de partir et de me choisir un nom qui soit bien à moi. » (*PJ* : 162) L'acquisition du statut de sujet autonome se reflète par la suite dans l'expression de sa sexualité :

---

37. Ce script est d'ailleurs clairement énoncé par Lydie dans *L'enfant chargé de songes* : « Entre nous deux, mon petit Julien, c'est l'ordre à l'envers, l'ordre à l'endroit voulant que l'homme soit l'aîné et la femme ingénue comme une marguerite blanche avec un ventre jaune, au milieu d'un champ. » (*ECS* : 98).

38. « – Tu as connu beaucoup de garçons avant moi ? [demande Bernard]//– Tu es le premier. [répond Christine] Et toi tu as connu beaucoup de filles, avant moi ?//– Tu es la première. » (*H* : 18) Notons que la symétrie des positions se répercute dans celle des énoncés. C'est d'ailleurs le cas de plusieurs autres énoncés de ce passage (« – Je voudrais faire l'amour avec toi. Tout de suite.//– Moi aussi, je voudrais faire l'amour avec toi. Tout de suite », puis « – Tu sens bon, Christine.//– Tu sens bon, Bernard. » [*H* : 18]).

39. L'éducation que reçoit Flora est ainsi entièrement destinée à la préparer au mariage – autrement dit, au moment où elle passera de l'autorité du couple Eventurel à celle de son futur mari : « Ils [ses parents adoptifs] se sont juré d'accomplir leur tâche, envers et contre tous, et de mener leur fille adoptive jusqu'à ses débuts dans le monde et jusqu'à son mariage. » (*PJ* : 141)

Elle a vingt-deux ans et, ce soir, après la première représentation, elle ira rejoindre un homme qu'elle aime et qui l'aime. Pour jouer Ophélie, elle s'est privée d'amour volontairement (*imposant sa loi à celui qui l'attend*), pendant des jours et des nuits. (*PJ* : 108 ; nous soulignons)

Tout comme Lydie, Flora « impose sa loi » à son partenaire – indice irréfutable de son agentivité sexuelle, de même qu'elle s'arrogue le pouvoir de décider du moment où aura lieu la relation. De plus, si, chez Hébert, le motif de l'attente, lorsque accolé aux personnages féminins, est fréquemment associé à la passivité sexuelle, il est ici marqueur d'une subjectivité féminine, voire féministe. L'attente est, dans le cas de Flora, un choix volontaire, dont l'unique objectif est d'accorder à son désir tout le temps nécessaire pour se déployer. Enfin, la positivité des rapports sexuels représentés dans *Le Premier Jardin* – tant ceux de Flora que ceux de sa fille Maud<sup>40</sup> – semble également attribuable au métier de comédienne qu'exerce Flora. En tant que femme de théâtre, cette dernière possède une conscience aigüe du jeu, et sait que la performance d'un rôle – à prendre ici au sens butlérien – ne se borne pas à la scène. Cette conscience des scripts qui organisent la vie sociale – annoncée d'ores et déjà dans l'exergue, constituée du célèbre *All the world's a stage* de Shakespeare – constitue un savoir privilégié : celui que tout est passible d'être joué *autrement*.

Clara aussi se fait un théâtre. « Deux fois engendrée, par deux mères différentes », c'est forte de l'héritage légué par Mademoiselle, « [t]outes les bagues [...] [l]es livres, le linge, les robes, tout » (*ACMLA* : 25), déguisée en femme, pourrions-nous dire, « costumée et fardée, chapeau, gants et sac à main » (*ACMLA* : 77), que Clara s'avance vers son désir. Héritage incomplet cependant : personne ne lui a enseigné les codes liés aux scripts sexuels, aussi se trouve-t-elle « [d]épourvue d'une rhétorique de la séduction ». (Guillemette, 1997 : 219) Cela étant, devant le Lieutenant, elle ne peut qu'« atten[dre] qu'il vienne vers elle », puis « fai[re] comme il lui [demande] de faire. » (*ACMLA* : 80) Si toute la scène montre une Clara passive et un Lieutenant actif, cela ne doit pas faire oublier que c'est bien elle qui se livre à lui (« Je le ferai. Je le ferai. Je le ferai. Je serai la femme du Lieutenant anglais » [*ACMLA* : 67-68]), tout comme c'est bien lui qu'elle a choisi : l'épisode où elle se refuse aux soldats qui tentent de la séduire (« je ne suis pas pour vous » [*ACMLA* : 38]) a bien la fonction de signifier cela. Et le Lieutenant entre dans son désir : « Il la flaire dans le cou, sous

---

40. Tout comme sa mère, Maud choisit librement ses partenaires : « Elle n'a pas fait de manières pour quitter le lit de Raphaël. Elle a choisi très vite un autre garçon parmi ceux-là qui la regardaient et qui étaient regardés par elle. Elle a dit "François" en le montrant du doigt, et lui n'était pas rassuré du tout parce qu'il ne savait pas comment faire avec elle qui l'avait choisi d'une façon aussi légère, comme si ça n'avait pas d'importance. Mais, la nuit suivante, elle est retournée bien vite dans le lit de Raphaël. » (*PJ* : 60)

les bras, dans les plis de sa robe, au creux des cuisses. » (ACMLA : 81) La syntaxe achève de les unir : « ils reprennent souffle, tous les deux, pareils à des naufragés, rejetés sur le sable, le ressac de l'océan encore en eux qui bat. » (ACMLA : 81)

Entre les deux parents des « enfants du Sabbat », Adélarde et Philomène, le texte nous en informe littéralement, « [i]l y a [...] une [...] égalité de malice et de plaisir ». (ES : 29) Ils sont également assimilés dans leurs descriptions : « deux ogres. » (ES : 29) Si Adélarde est souvent l'initiateur, Philomène répond clairement à son désir, « [poussant] des petits cris émoustillés pour [l']appeler ». (ES : 58) Tous deux sont d'ailleurs « faits pour vivre du désir des hommes et des femmes ». (ES : 84-85) Cette symétrie connaît aussi son versant noir. C'est l'image de la « bataille » qui évoque leurs rapports sexuels; ce qui ouvre une brèche dans la symétrie : ici, c'est « le père [qui] livre combat à la mère ». (ES : 85)<sup>41</sup>

Malgré que le désir de Rose-Alba pour M. Athanase soit marqué, d'une certaine façon, par l'iniquité de leurs positions respectives – Rose-Alba désirant ce que M. Athanase détient, soit de l'argent et un standing social – le rapport sexuel qu'ils expérimentent ensemble, et qui nous est donné à lire, semble exempt de domination. Le pouvoir d'agir y est, en effet, distribué équitablement, ce dont rend compte l'alternance des pronoms : « Il est fou de moi. Je suis folle de ce qu'il me fait, de ce qu'il m'apprend à faire. Nous irons en enfer, tous les deux. Ensemble, ou séparément. Ça n'a pas d'importance. » (HL : 104) Habituee d'être « prise » par son mari, quand il le veut, comme il le veut, Rose-Alba vit ce rapport comme un apprentissage; elle devient à son tour sujet actif de la sexualité, tout en demeurant tout entière attentive à son propre plaisir (« Je suis folle de ce qu'il me fait ». [HL : 104]) Enfin, la scène est dénuée des marques de l'appropriation; la jeune femme n'est pas liée à son amant à tout prix (« Ensemble, ou séparément »), pas plus que M. Athanase ne figure un sauveur, ni même qu'il ne se pose comme propriétaire<sup>42</sup>.

---

41. Cette symétrie, cette égalité agentive, est définitivement rompue après que la mère ait « échoué avec le fils » (ES : 116), c'est-à-dire échoué à « célébr[er] [...] l'inceste ». (ES : 107) Dès lors, « [l]a sorcière est condamnée » ; Adélarde l'endort et toute possibilité d'action de sa part au cours de l'accouplement est anéantie : « Il l'emplit de semence froide. » (ES : 116)

42. Le don d'une bague par M. Athanase à Rose-Alba complique cela – en renvoyant à la symbolique de l'anneau, cette bague évoque l'appropriation des femmes par le mariage (Guillaumin, 1992 [1978]) : « M. Athanase s'en va en Amérique. Il m'a offert une bague en or avec une petite pierre bleue qui brille de mille feux. Cela le rassure sur ma fidélité durant son absence et cela dissipe ses craintes au sujet de la véritable générosité de son âme minable. Je porte ma bague au quatrième doigt de la main gauche, comme une épousée. Je n'en demande pardon ni à Dieu ni à Pedro Almeida, mon mari. » (HL : 105) Toutefois, on le voit, c'est bien Rose-Alba qui choisit de porter cet anneau à la manière d'une « épousée ». Qui plus est, elle assume pleinement son geste, devant Dieu, et devant son mari. Aussi ce cadeau souligne-t-il la réussite de Rose-Alba; celle d'obtenir de lui quelque présent de valeur.

Ce panorama fait apparaître une « galerie de portraits »<sup>43</sup> : de femmes violées, d'abord (la Catherine du « Printemps de Catherine », Julie, Olivia), de femmes prises, achetées ou monnayées (Amica, Catherine des *Chambres de bois*, Marie-Louise), celles à qui on offre des bonbons (Delphine), de l'argent (Rose-Alba), ou à qui on fait des promesses (Julie). Dans certains cas, les jeunes filles étaient pourtant désirantes : c'est donc la non-reconnaissance de leur désir qui est mise en forme, non-reconnaissance déjà encodée par les lois patriarcales (Maureen, Nora, Olivia, Elisabeth sont de celles-là). Il est des femmes désirantes qui ne sont pas désintéressées : Amica et Rose-Alba veulent nettement obtenir quelque chose. D'autres choisissent d'énoncer sans détour leur désir pour que leur soit enfin concédé le droit au plaisir (Héloïse, Lydie). Puis, il est des femmes désirantes qui trouvent l'épanouissement recherché dans la relation sexuelle, tout éphémère qu'il soit (tels sont les cas d'Émilie, de Stella, de Catherine (*Les Chambres de bois*), de Christine, de Flora, de Clara et de Rose-Alba). Il faut le souligner : la majorité des jeunes filles et des femmes désirent. Rares en effet sont celles qui n'éprouvent aucun désir. Par ailleurs, il faut aussi l'observer : deux hommes refusent des invitations formulées par des femmes : Patrick Chemin, puis Joseph des *Enfants du Sabbat*.

Qui plus est, plusieurs de ces rencontres sexuelles donnent à voir un rapport égalitaire, où le désir est reconnu de part et d'autre. Cela dit, il est notable qu'elles ne sont que rarement pleinement légitimes ou valorisées; certaines n'ont pas de lendemain (« La robe corail », Aurélien, Clara, *Mademoiselle et le Lieutenant anglais*), d'autres sont écourtées, menacées par un agent extérieur (*Héloïse*) ou encore totalement dévaluées socialement (le couple de « La mort de Stella » est refoulé aux marges du social – en plus d'être voué à la mort). D'autres encore ne surmontent pas l'épreuve du temps (*Le Premier Jardin*). À cet égard, Catherine et Bruno représentent certainement le parfait contre-exemple de cette félicité éphémère : la jeune femme accepte d'épouser Bruno, et rend sa bague à Michel, symbole de son ancienne aliénation. Il n'empêche que, dans tous ces cas, les sujets féminins mis en scène consentent pleinement à leur désir.

À travers ces figures, se glissent certains scripts ayant été perçus par la critique comme des viols, notamment ceux qui concernent Lydie, puis Clara (Brochu, 2000; Guillemette, 2005). Pourtant, ces scènes sont clairement soutenues par des allusions non seulement au consentement féminin, mais également au désir qui meut le personnage féminin vers le personnage masculin. C'est là, nous semble-t-il, le procès

---

43. Nous utilisons ici une formulation tirée des *Fous de Bassan*.

que fait Hébert à la culture patriarcale : rien ne sert de violer, elle aussi est désirante, semble-t-elle dire. Ces mises en scène semblent toutes destinées à démontrer comment les scripts patriarcaux « annulent », en quelque sorte, toute expression du désir féminin. Et tout se passe comme si, dans la syntagmatique de l'œuvre, Clara venait annuler, d'une certaine façon, voire venger, le viol de ces jeunes filles à qui on ne reconnaissait aucun désir : elle impose son désir vierge à un pédophile. C'est donc dire que le désir féminin est déterminant chez Hébert, et qu'il a le pouvoir d'imposer sa logique par-devant la logique patriarcale. Ainsi, même les filles qui paraissent dépossédées de pouvoir parviennent, ultimement, à imposer leurs désirs.

Au-delà l'examen permet d'autres constats : certains personnages signent la fin de l'assujettissement de la sexualité à la reproduction, comme la femme d'Augustin dans « Un grand mariage », ou Bea dans *Les fous de Bassan*, qui, comme le note Louette, « vide la sexualité de sa fin morale et reproductive [...] et réinjecte, dans le devoir conjugal, la jouissance. » (Louette, 1982 : 311)

Les femmes hébertiennes ne connaissent pas toutes les codes sexuels – elles sont inexpérimentées, mais aussi tenues dans l'ignorance (Clara, Delphine)<sup>44</sup>. D'autres ont appris (Amica, Lydie, Rose-Alba) ou apprennent à la dure : c'est le viol qui les instruit des choses de la sexualité. Si certaines femmes sont démunies devant le corps de l'homme (la petite Catherine du « Printemps de Catherine », Clara), d'autres détiennent clairement un savoir-faire (Amica). Si de nombreuses jeunes filles sont réellement ignorantes, d'autres sont habiles ou apprennent rapidement les codes et à les utiliser à leur avantage (Rose-Alba).

Entre ces personnages féminins dépossédés de leur jouissance et ceux décidés à l'arracher malgré l'absence de volonté de partage de leur partenaire, il est quelques rencontres sexuelles qui semblent désirées et savourées par les deux amants. Cependant c'est souvent dans l'adversité que se placent celles-ci, quand elles ne sont pas simplement éphémères, comme si Hébert dénonçait par là le conservatisme ambiant.

Ces conclusions appellent à nuancer certaines interprétations critiques, dont Bru-lotte (1997) et Bounou (2006). Le portrait que nous avons pu en tracer, après s'être concentrées sur ce motif, apparaît plus nuancé : il y a des félicités sexuelles (pensons à Émilie et son amant, Stella et Étienne, Catherine et Bruno, Christine et Bernard, la métis et Augustin, Flora et son amant, Adélard et Philomène); cependant, tout se passe comme si des forces sociales ne pouvaient les admettre – c'est une nuance

---

44. Dans *Les enfants du Sabbat*, sœur Gemma croit que « “[d]es baisers lascifs” sur la bouche » (ES : 143) suffisent à faire des enfants.

qui nous apparaît importante. Ainsi, même dans un contexte où est les femmes sont assujetties, le rapport sexuel peut être positif pour le personnage féminin.

Par ailleurs, la dimension intersectionnelle<sup>45</sup> mérite d'être soulignée : le sexe est le plus souvent croisé avec une autre condition qui vient organiser – ou redoubler – les rapports de pouvoir qui s'y jouent entre hommes et femmes. Dans les premières œuvres, la classe sociale oppose les personnages (« Un grand mariage », *Les chambres de bois*; dans les dernières, les individus sont précarisés par quelque chose de plus diffus, lié à différentes marginalités problématiques : la précarité dans *Est-ce que je te dérange ?*, l'identité de genre « trouble » dans *Un habit de lumière*). Cela nous apparaît important dans la mesure où cela semble dire que ce n'est pas la rencontre entre deux corps qui fait problème : c'est bien plus justement tout ce que le social y a greffé de valeurs et qui chargent de sens le rapport sexuel.

Au final, il apparaît que « [t]out le mal », pour reprendre les mots de Stevens cités en exergue, vient en effet de l'organisation sociale patriarcale et catholique, qui fait en sorte que « les filles [restent] intouchables jusqu'au mariage. » (*FB* : 242) Qu'elles se montrent désirantes ou pas, elles sont qualifiées par leur condition qui les inféode au désir du mâle. À cela, elles répondent, par la voix de la Catherine du « Printemps de Catherine » : « Que je touche au mal, puisque c'est la seule brèche par laquelle je puisse atteindre la vie ! » (*PC* : 134)

---

45. Nous soulignons, avec Michele E. Anderson (2001), la force symbolique du personnage de la « femme noire » qui apparaît à la toute fin de *Kamouraska*. Errant seule, semant la peur et le désarroi chez les habitants de la « petite ville » (*K* : 246), cette figure métaphorise le déni du désir féminin, la méconnaissance dont il fait l'objet, de même que la crainte qu'il suscite. Dans le même ordre d'idées, la femme métisse de « Un grand mariage », démunie de tout, offre un contraste qui « négativise » la Blanche bourgeoise.



# Bibliographie

- Anderson, Michele E. (2001), « Toward a New Definition of Eroticism : Anne Hébert's *Kamouraska* », dans Janis L. Pallister (dir.), *The Art and Genius of Anne Hébert. Essays on Her Works. Night and the Day Are One*, Madison et Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press/London : Associated University Presses : 40-53.
- ANTIĆ, Jelena (2009), « Les jeux de la femme imposés par le conflit : le désir – les contraintes traditionnelles dans les romans d'Anne Hébert : *Kamouraska* et *Les fous de Bassan* », *Revue de philologie*, vol. XXXVI, n° 2 : 133-139.
- ANTIĆ, Jelena (2012), « La figure de l'Ange du Foyer dans les romans d'Anne Hébert : *Kamouraska* et *Les fous de Bassan* », dans Anne Pauzet et Sophie Roch-Veiras (dir.), *Femme en francophonie : écriture et littérature*, Paris, L'Harmattan : 147-162.
- ARSENAULT, Lucie (2007), « L'attraction-répulsion du vampire : le cas d'Héloïse d'Anne Hébert », dans Louis Hébert et François Rioux (dir.), *Le plaisir des sens : euphorie et dysphorie des signes*, Québec, Presses de l'Université Laval : 83-99.
- BEAUCHEMIN, Mélanie (2011), *Dynamiques transgressives et subversions du désir dans l'œuvre narrative d'Anne Hébert*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke.
- BENJAMIN, Jessica (1988), *The Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York, Pantheon Books.
- BENJAMIN, Jessica (1998), *Shadow of the Other. Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis*, Londres, Routledge.
- BISHOP, Neil B. (1993), *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux.
- BOISCLAIR, Isabelle et Lori SAINT-MARTIN (2015, à paraître), « La conception du genre, les textes littéraires et la production des identités sexuées », dans Lori Saint-Martin et Enrique Acebo Ibanez (dir.), *Género y feminismo contemporáneos*, Buenos Aires, Ed. Milena Caserola.
- BOISCLAIR, Isabelle (2000), « Au pays de Catherine », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 2 : 111-125.
- BOULOUMIÉ, Arlette (2007), « Espace du corps et corps du désir dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains » : 185-197.
- BOUNOU, Latifa Daouri (2006), *Pour une analyse du désir mimétique dans L'Enfant chargé de songes d'Anne Hébert*, thèse de doctorat, University of Louisiana.
- BOUNOU, Latifia (2001), « Désir et violence dans *Héloïse* », dans Janis L. Pallister (dir.), *The Art and Genius of Anne Hébert. Essays on Her Works. Night and the Day Are One*, Madison et Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press/London : Associated University Presses : 109-120.
- BOZON, Michel (2001), « Les cadres sociaux de la sexualité », *Sociétés contemporaines*, n° 41-42 : 5-9.
- BROCHU, André (2000), *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs ».
- BROCHU, André (2004), « Anne Hébert ou la matière créatrice », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 5 : 11-29.

- BRULOTTE, Gaétan (1997), « La représentation du corps chez Anne Hébert », dans Madeleine Ducrocq-Poirier [et al.] (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, l'Hexagone : 149-161.
- BUTLER, Judith (2005 [1990]), *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, préface d'Éric Fassin, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte.
- COCARD, Sophie (1986), *Folie et sexualité: les rapports entre la folie et la sexualité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Université de Bordeaux 3.
- CÔTÉ, Nicole (2013), « Mobilité des féminins dans quelques récits dystopiques franco-qubécois et anglo-canadiens : indice d'agentivité ? », *Canada and Beyond : A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies*, vol 3, n<sup>os</sup> 1-2, Special Issue, <http://www.canada-and-beyond.com/index.php/canada-and-beyond/issue/view/4>.
- DA SILVA, Helena M. (1990), *Anne Hébert : le statut du sujet désirant et du sujet parlant dans l'œuvre romanesque*, thèse de doctorat, University of Western Ontario.
- DELVAUX, Martine (2013), *Les filles en série*, Montréal, Remue-ménage.
- DUSSAULT FRENETTE, Catherine (2015, à paraître), *Jeunes filles désirantes. L'expression du désir au féminin dans quatre romans québécois contemporains*, Québec, Nota bene.
- FOUCAULT, Michel (1976), *Histoire de la sexualité. Tome 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- FRAISSE, Geneviève (2007), *Du consentement*, Paris, Seuil, coll. « Non conforme ».
- GAGNON, John (2008 [1991]), *Les scripts de la sexualité : essais sur les origines culturelles du désir*, trad. de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier avec Alain Giami, Paris, Payot.
- GUILLAUMIN, Colette (1992 [1978]), *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femme.
- GUILLEMETTE, Lucie (1997), « La dialectique nature/culture et le discours féminin de la transgression dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* d'Anne Hébert », *Francophonies d'Amérique*, n<sup>o</sup> 7 : 209-221.
- GUILLEMETTE, Lucie (1997), « Pour une nouvelle lecture des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert : l'Amérique et ses parcours discursifs », *Voix et Images*, vol. 22, n<sup>o</sup> 2 (65) : 334-354.
- GUILLEMETTE, Lucie (2005), « L'adolescente et les marques d'agentivité dans *Le temps sauvage* d'Anne Hébert : une expérience de l'altérité », *Les Cahiers Anne Hébert*, n<sup>o</sup> 6 : 69-80.
- GUIRAUD, Pierre (1978), *Sémiologie de la sexualité*, Paris, Payot.
- HÉBERT, Anne (1996 [1958]), *Les chambres de bois*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- HÉBERT, Anne (1963), *Le torrent ; suivi de deux nouvelles inédites*, Montréal, HMH, coll. « L'arbre ».
- HÉBERT, Anne (1997 [1970]), *Kamouraska*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- HÉBERT, Anne (1995 [1975]), *Les enfants du Sabbat*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact ».
- HÉBERT, Anne (1980), *Héloïse*, Paris, Seuil.
- HÉBERT, Anne (1998 [1982]), *Les fous de Bassan*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- HÉBERT, Anne (2000 [1988]), *Le Premier Jardin*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact ».
- HÉBERT, Anne (1999 [1992]), *L'enfant chargé de songes*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- HÉBERT, Anne (1995), *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Paris, Seuil.
- HÉBERT, Anne (1998), *Est-ce que je te dérange?*, Paris, Seuil.

- HÉBERT, Anne (1999), *Un habit de lumière*, Paris, Seuil.
- HONNETH, Axel (2013 [2000]), *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais ».
- JOSEPH, Sandrina (2009), *Objets de mépris, sujets de langage*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature ».
- KÈGLE, Christiane (2000), « Le discours de l'Autre dans *Kamouraska* : convergence du désir de la matrice et du motif de la folie », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 2 : 145-159.
- LANG, Marie-Eve (2011), « "L'agentivité sexuelle" des adolescentes et des jeunes femmes : une définition », *Recherches féministes*, vol. 24, n° 2 : 189-209.
- LETENDRE, Evelyne (2007), *Figures de l'homme en prédateur : modèles et contre-modèles dans quatre romans québécois écrits par des femmes depuis 1980*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke.
- LORD, Michel (1984), « Réflexions sur le thème du double dans le fantastique québécois », *Imagine*, vol. 6, n° 25 : 83-95.
- LOUETTE, Patricia (1997), « Les voies/voix du désir dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert (1982). Quelques réflexions à propos du rapport à la mère : castration, dévoration et énonciation féminine », dans Madeleine Ducrocq-Poirier [et al.] (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, l'Hexagone : 307-324.
- MAJOR, Ruth (1982), « *Kamouraska* et *Les enfants du Sabbat* : faire jouer la transparence », *Voix et images*, vol. 7, n° 3, printemps : 459- 470.
- MARCHEIX, Daniel (2007), « Désir, espace et régimes d'interactions dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert : les défis de l'altérité », *Francofonia*, n° 52 : 69-82.
- MILLER, Melinda Iris (1989), *Anne Hébert : l'infini du désir*, mémoire de maîtrise, University of Calgary.
- NICOLAS, Candice (2013), « Elisabeth : la Belle et la Bête de *Kamouraska* », dans Frédérique Chevillot et Colette Trout (dir.), *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », n° 386 : 217-228.
- PALLISTER, Janis L. (dir.) (2001), *The Art and Genius of Anne Hébert. Essays on Her Works. Night and the Day Are One*, Madison et Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press/London : Associated University Presses.
- PATERSON, Janet M. (2007), « Corps dévoilés dans *Un habit de lumière* d'Anne Hébert », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains » : 237-245.
- PELLETIER, Sylvain (1999), « Soit tout autre. Le docteur George Nelson dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 1 : 29-47.
- RANDALL, Marylin (1989), « Les énigmes des *Fous de Bassan* : féminisme, narration et clôture », *Voix et Images*, vol. 15, n° 1 : 66-82.
- ROUSSOS, Katherine (2007), *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme ».
- SAINT-MARTIN, Lori (1997), « Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche : 165-189.
- SALAÜN, Élise (2010), *Oser Éros*, Québec, Nota bene.
- SIROIS, Antoine (1997), « Initiation dans les récits d'Anne Hébert », dans Madeleine Ducrocq-Poirier [et al.] (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, l'Hexagone : 131-138.

SUHONEN, Katri (2003), *Prêter la voix. Le discours masculin chez les romancières québécoises à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal.

TABET, Paola (2004), *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme ».

THOMAS, Jean-Pierre (2000), « L'univers sacré d'Anne Hébert : du désir mimétique au sacrifice », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 2 : 59-79.

WATTEYNE, Nathalie [et al.] (2008), *Anne Hébert : chronologie et bibliographie des livres, parties de livres, articles et autres travaux consacrés à son œuvre*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire ». Cet outil de recherche est mis à jour et disponible sur le site : <http://www.usherbrooke.ca/centreanne-hebert/recherche>.