

LE TORRENT D'ANNE HEBERT OU LE MYTHE DEVENU ROMAN

Michèle Doray

LE TORRENT D'ANNE HEBERT OU LE MYTHE DEVENU ROMAN

ABSTRACT

Cette étude du Torrent d'Anne Hébert s'est présentée à la fois comme une recherche de méthode et comme une analyse littéraire. Elle s'est inspirée du Structuralisme.

Du roman au mythe, d'une part, nous avons montré, par une analyse immanente, comment la nouvelle le Torrent était un petit roman à suspens mené sur deux modes: celui du Paraître et celui de l'Etre. Nous y avons repéré les personnages symboliques et expliqué le fonctionnement thématique. Nous avons ensuite conclu à la modernité de ses procédés littéraires.

Du mythe au roman, d'autre part, nous avons continué notre démarche sémiologique par l'approche de l'idéologie du Torrent. Cette approche a permis d'intégrer dans la réalité québécoise, notre analyse immanente du Torrent.

De la structure superficielle à la structure profonde du Torrent, notre étude a tenté de cerner, de la manière la plus exhaustive possible, les rapports entre une oeuvre et une collectivité.

Michèle Doray

LE TORRENT D'ANNE HEBERT OU LE MYTHE DEVENU ROMAN

ABSTRACT

This study of le Torrent by Anne Hébert is shown as a research project and as a literary analysis based on a structural method.

From the novel to the myth, we have interpreted, on one hand, by textual analysis, how le Torrent was a short suspense novel, developed at two levels of interpretation. We have brought to light the symbolism of the characters as well as the interrelationship between the themes.

From the myth to the novel, on the other hand, we have continued the semiotic study concerned with the ideology of le Torrent. This ideological approach has helped us adapt the textual analysis to the reality of Quebec.

From a superficial to a much deeper structure of le Torrent, our study has tried to describe as much as possible the relationship that can exist between a novel and a society.

LE TORRENT D'ANNE WEBERT OU LE MYTHE DEVENU ROMAN

by

Michèle Doray

A Thesis

Submitted to

The Faculty of Graduate Studies and Research

McGill University

In partial fulfilment of the requirements

for the degree of

Master of Arts

Department of French Language
and Literature

August 1973

TABLE DES MATIERES

	Page
INTRODUCTION	1

Première partie

DU ROMAN AU MYTHE

Chapitre I - <u>LE TORRENT</u> : UN ROMAN OU UN CONTE? . . .	9
--	---

- . La typologie rhétorique
- . Nouvelle-roman
- . L'oeuvre littéraire
- . Nouvelle-théâtre
- . Nouvelle-poésie
- . Nouvelle-épopée
- . Nouvelle-conté
- . Ambiguïté du problème

Chapitre II - <u>LE TORRENT</u> : UN ROMAN A SUSPENS. . . .	19
---	----

- . La segmentation du niveau
heuristique
- . Un conte
- . Un roman
- . Un roman à suspens

Chapitre III - <u>LE PROBLEME ACTANTIEL DU TORRENT</u> . . .	52
--	----

- . Les notions actantielles

- Le héros problématique

- a) François-Claudine
- b) François-Perceval
- c) François-Amica
- d) François-torrent

- La problématique du héros
- Les attributs des personnages
- Limitation de la structure superficielle

Chapitre IV - LE TORRENT: UNE REVERIE, UN ROMAN MODERNE 86

- Le niveau herméneutique
- Le narrateur
- La rêverie

- a) Le temps
- b) L'espace
- c) La rêverie

- Le monologue intérieur

- a) Le monologue
- b) Les dialogues

- La modernité

Chapitre V - LE TORRENT: A LA RECHERCHE D'UN RECIT 117

- L'intégration
- Le narrateur-héros
- La recherche
- Le niveau rhétorique

Chapitre VI - LES FEUX-FOLLETS DU TORRENT 131

- Limitation de la structure profonde
- Le problème thématique
- L'analyse sémantique structurale

Deuxième partie

DU MYTHE AU ROMAN

Chapitre VII - LE TORRENT: UN ROMAN VRAISEMBLABLE. . 141

- . Limitations de l'analyse immanente
- . L'idéologie
- . Le vraisemblable
- . La formalisation

Chapitre VIII - DU MYTHE AU ROMAN: LE TORRENT 158

- . Le mythe
- . Les mythes de la chute
 - a) Interprétation du niveau herméneutique
 - b) Interprétation du niveau heuristique
 - c) Interprétation du niveau sémantique
 - d) Interprétation du niveau actantiel
 - 1. Existentialisme
 - 2. Le jansénisme québécois
- . Le mythe de l'Eternel Retour
- . Le dénouement

CONCLUSION. 187

BIBLIOGRAPHIE 192

INTRODUCTION

"Je me penche tant que je peux.
Je veux voir le gouffre, le
plus près possible. Je veux
me perdre en mon aventure, ma
seule et épouvantable richesse."

Le Torrent, p. 65.

Se pencher sur le Torrent d'Anne Hébert, c'est un peu
comme vouloir sonder un abîme dont la richesse serait sa pro-
fondeur même. L'image du gouffre se connote à la fois d'obs-
curité et d'infini; et par ce double caractère, elle évoque
bien la structure¹ ambiguë et narcissique de cette oeuvre.

Toutefois, il ne s'agit pas, ici, de se perdre dans
le jeu aveuglant du miroir qu'est le Torrent, mais plutôt
d'en révéler toute la magie.

¹ La structure est: "une entité autonome de dépendances
internes". Hjelmslev, Essais de linguistique, cité par J.-B.
Fages, Comprendre le structuralisme, Privat, 1968, p. 17.

C'est par une approche la plus exhaustive possible que s'opérera cette révélation. Plusieurs études du Torrent ont déjà été tentées; mais il s'agit d'études spécifiques qui ne donnent qu'une vision limitée de cette oeuvre: visions psychanalytiques, thématiques ou sociologiques.¹ Parce que nous avons voulu rassembler ces différentes visions en une vision globale du Torrent, et parce que nous croyons qu'elle est la plus intégrative, notre approche sera sémiologique.²

L'approche sémiologique se fera donc en deux temps: une analyse immanente, puis une analyse des rapports entre l'oeuvre et l'idéologie.

L'analyse immanente consistera, d'une part, dans le repérage et la description de l'architecture de l'oeuvre, et,

¹ Le seul ouvrage important consacré exclusivement au Torrent est celui de G. Houde: "Les symboles et la structure mythique du Torrent". Il s'agit d'une étude psychanalytique. Quant aux principaux ouvrages généraux qui font une large part à l'étude du Torrent, on peut citer les analyses thématiques de Legrand et de Merler, ainsi que l'analyse sociologique de Marie-Eleuthère c.n.d.

A. Legrand, "Kamouraska, l'ange ou la bête", Etudes françaises no 11, 1971, pp. 119-143; Grazia Merler, "La réalité dans la prose d'Anne Hébert", Ecrits du Canada Français no 33; Marie-Eleuthère c.n.d., La mère dans le roman canadien-français, Québec, P.U.L., 1964.

² "On peut concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale, nous la nommerons sémiologie". F. de Saussure, Cours de linguistique générale, p. 33, cité par Fages, Comprendre le structuralisme, p. 17.

d'autre part, dans l'intégration de ces infra-structures dans la structure globale de l'oeuvre. Cette structure globale ne pourra donc être déduite que lorsque tous les éléments de l'oeuvre auront été identifiés, décrits, définis et mis ensemble. Cette loi de l'intégration est la loi même de la signification:

Le sens d'un élément de l'oeuvre, c'est sa possibilité d'entrer en corrélation avec d'autres éléments de cette oeuvre et avec l'oeuvre entière.¹

Notre analyse immanente du Torrent sera donc régie par cette loi de l'intégration des niveaux, selon laquelle chacun des niveaux analysés prend sa signification grâce au niveau supérieur. Ainsi, la structure superficielle, (les niveaux heuristique² et actantiel)³ prendra sa signification grâce à la

¹ Tzvetan Todorov, "Les catégories du récit littéraire", Communication no 8, 1966, p. 125.

² Le plan heuristique est le plan de l'action. Le plan herméneutique est celui de l'interprétation. Le plan herméneutique interprète le plan heuristique. Ils sont donc indissociables, puisque sans action il ne peut y avoir d'interprétation. A consulter: M. Angenot, "Théorie des actants romanesques", Critère, 1972.

³ Le niveau actantiel est celui des actants. Ceux-ci sont une "classe ou groupement de rôles" distribués au niveau heuristique. Fages, Comprendre le structuralisme, p. 119.

structure profonde, (les niveaux herméneutique, sémantique¹ et rhétorique²). Et à l'intérieur de cette architecture à double face, chacune des analyses viendra éclairer l'analyse précédente, en y ajoutant son sens. "Du roman au mythe", l'analyse immanente du Torrent consistera en une démarche synchronique.³

"Après avoir intégré les différents niveaux de sens il nous restera à donner à l'oeuvre son sens global. Ce sera l'objet de l'analyse des rapports entre l'oeuvre et l'idéologie:

¹La sémantique est: "la science des signes du point de vue des signifiés". Fages, Comprendre le structuralisme, p. 122.

²"A l'idéologie générale correspondent en effet des signifiants de connotation qui se spécifient selon la substance choisie. On appellera ces signifiants des connotateurs--et l'ensemble des connotateurs, une rhétorique: "la rhétorique apparaît ainsi comme la face signifiante de l'idéologie". R. Barthes, "Rhétorique de l'image", Communication no 4, p. 49. "L'idéologie serait la forme des connotateurs". Pour la différence entre connotation, dénotation et métalangage, consulter le schéma de R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, "Eléments de sémiologie", Paris, Gonthier, 1970, pp. 164-166.

³"Fernand de Saussure a opéré une distinction décisive: la synchronie ou "rapport entre termes coexistants" d'une langue dans un état donné--la diachronie ou rapport "entre termes successifs qui se substituent les uns aux autres dans le temps". F. de Saussure, Cours de linguistique générale, p. 193, cité par Fages, Comprendre le structuralisme, p. 54.

Si l'on décide que l'oeuvre est la plus grande unité littéraire, il est évident que la question du sens de l'oeuvre n'a pas de sens. Pour avoir un sens, l'oeuvre doit être incluse dans un système supérieur...

Mais c'est une illusion, de croire que l'oeuvre a une existence indépendante. Elle apparaît dans un univers littéraire peuplé par les oeuvres déjà existantes et c'est là qu'elle s'intègre.¹

Si l'analyse immanente montre l'oeuvre comme une hiérarchie de sens, l'analyse des rapports entre l'oeuvre et l'idéologie montre l'enracinement de l'oeuvre dans une culture particulière. Se situant toujours dans une perspective intégrative, la seconde démarche devra aboutir à la révélation de l'idéologie du Torrent: expression du rapport entre cette oeuvre et la société québécoise, expression d'une vision du monde en même temps que d'un système de valeurs. L'analyse idéologique tâchera de donner un sens au Torrent en l'insérant dans l'idéologie québécoise. "Du mythe au roman", cette seconde étape de l'approche sémiologique réveillera, au sein de l'oeuvre, les atavismes de notre culture et de notre société. L'analyse idéologique du Torrent consistera donc en une démarche diachronique.

¹ Todorov, "Les catégories du récit littéraire", p. 126.

C'est pour éviter les écueils des Formalistes Russes¹ et des Sociologues² que nous avons adopté une approche sémiologique. Les premiers, en ne se contentant que d'une analyse immanente, ont par le fait même limité leur approche de l'oeuvre littéraire; ils ont rendu l'analyse littéraire stérile, en empêchant ainsi son intégration dans l'idéologie. Quant aux seconds, en négligeant l'analyse immanente, ils se sont coupés de l'analyse littéraire; ils n'ont fait que critiquer la société québécoise, indépendamment de l'oeuvre comme telle. L'analyse sémiologique ne considère l'oeuvre littéraire ni seulement comme un système linguistique, ni seulement comme le reflet de rapports sociaux. Au contraire, c'est comme le miroir de l'idéologie qu'elle conçoit l'oeuvre littéraire. C'est pourquoi notre première démarche, l'analyse immanente, décrira les propriétés de ce miroir ainsi que son fonctionnement, alors que la seconde démarche, l'analyse idéologique, se donnera pour objet de saisir les reflets idéologiques occasionnés

¹ Les principaux Formalistes Russes auxquels nous faisons allusion sont: Propp, Tomachevski, Chklovski et Eikenbaum. On peut consulter la Théorie de la littérature, Paris, Seuil, 1965.

² Les principaux Sociologues auxquels nous faisons allusion sont: Lukacs et Goldmann. On peut consulter: Lukacs, Théorie du roman, Paris, Gonthier, 190 p. et Goldmann, Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964.

par l'oeuvre. C'est seulement par cette double approche que le Torrent révélera toute sa richesse.

Ainsi, "du roman au mythe", puis "du mythe au roman", de l'analyse immanente à l'analyse idéologique, l'étude du Torrent d'Anne Hébert prendra sa pleine signification. Et s'il est vrai que le métalangage critique¹ ajoute son sens à la polysémie² de l'oeuvre sur laquelle il se penche, cette étude aura atteint son but: en sondant l'ambiguïté et l'infini du gouffre, elle aura donné au Torrent une dimension de plus.

¹Le métalangage est, "un langage ayant pour objet un autre langage". Fages, Comprendre le structuralisme, p. 122.

²La polysémie est la multiplicité de sens d'une oeuvre littéraire. Dès qu'elle a plusieurs niveaux d'intégration, une oeuvre est considérée comme polysémique. Barthes, "Rhétorique de l'image", p. 44.

Première partie

DU ROMAN AU MYTHE

CHAPITRE I

LE TORRENT, UN ROMAN OU UN CONTE?

"En commençant ce chapitre, je dois dire avant toute chose que je n'ai pas encore trouvé de définition pour la nouvelle". Chklowski, "La construction de la nouvelle et du roman", Théorie de la littérature, p.170.

Anne Hébert¹ présente le Torrent, oeuvre écrite en 1945, comme une nouvelle. Il y a lieu de se demander ce qui caractérise la nouvelle, par rapport aux autres oeuvres littéraires.

Il nous sera impossible de tirer de notre étude du Torrent des conclusions générales concernant la nouvelle; nous aurions eu besoin, comme Propp pour le conte populaire,

¹ Pour une biographie d'Anne Hébert, consulter: P. Pagé, Anne Hébert, Montréal, Fides, 1965, 170 p.

de tout un corpus de nouvelles. Et une analyse de la nouvelle comme type particulier de rhétorique serait l'objet d'une autre étude que la nôtre.

Nouvelle-Roman.

Toutefois, deux Formalistes Russes, Chklowski¹ et Eikenbaum² ont consacré un article aux distinctions entre la nouvelle et le roman: nous tenterons d'établir ces distinctions.

Dans son article, après avoir avoué ne pas pouvoir définir la nouvelle, Chklowski en détaille tout de même quelques traits qui la distinguent du roman. Du point de vue de la structure globale, il remarque, dans la nouvelle, la combinaison de deux infra-structures: la construction en palier ou gradation et la construction en boucle ou cyclique. On peut tout de suite contester la pertinence de ce trait distinctif: comment différencier ainsi un roman comme Bouvard et Pécuchet de Flaubert, ou encore La nuit de Ferron d'une nouvelle? Le second trait distinctif que donne Chklowski est l'ambiguïté de la nouvelle. Mais on n'a qu'à citer ce que Lukacs dit du roman pour trouver

¹Chklowski, "La construction de la nouvelle et du roman", Théorie de la littérature, pp. 170 à 197.

²Eikenbaum, "Sur la théorie de la prose", Théorie de la littérature, pp. 197 à 211.

l'assertion de Chklowski impertinente:

La composition romanesque est une fusion paradoxale d'éléments hétérogènes et discontinus appelés à se constituer en une¹ unité organique toujours remise en question.

Les affirmations de Chklowski se révèlent donc peu convaincantes.

De son côté, Eikenbaum distingue le roman et la nouvelle par leur longueur. La nouvelle serait courte et concise, ses actants peu nombreux, tous ses détails essentiels et motivés² par la conclusion--ce qui créerait une unité d'action--appuyés par une unité temporelle et souvent même spatiale; le roman serait, quant à lui, plus long, ses actants nombreux et tout son art consisterait à ralentir et à compliquer l'action, au moyen de digressions, en menant des intrigues parallèles, en formant des centres d'intérêts hétéroclites, en mêlant les temporalités ou en multipliant les lieux d'actions. Eikenbaum distingue donc nouvelle et roman comme équation à une inconnue et équation à plusieurs inconnues. Mais il est facile de contester la plupart de ses affirmations: ainsi, on rencontre, dans la littérature, autant de courts romans à plusieurs actants que de longs romans

¹Lukacs, Théorie du roman, p. 79.

²"La motivation est donc l'apparence et l'alibi causaliste que se donne la détermination finaliste qui est la règle de la fiction". G. Génette, "Vraisemblable et motivation" Communication no 11, 1968, pp. 19-20.

à peu d'actants, autant de longs récits linéaires (les épopées) que de courts récits polyphoniques. Nous ne retiendrons donc que deux traits distinctifs de la nouvelle: sa longueur et sa motivation. Mais cette dernière va de soi: plus un récit est court, plus il a de chances d'être motivé; plus ses éléments s'intègrent et plus sa conclusion est importante. Et de plus, il nous faut faire une réserve au sujet de la motivation: un auteur médiocre peut rater l'intégration d'une courte nouvelle, alors qu'un grand écrivain peut assurer la cohésion parfaite d'un grand roman, comme c'est le cas pour les chefs-d'oeuvres.

Nous devons, en fin de compte, nous rabattre sur la classification traditionnelle des genres littéraires.¹ Celle-ci insiste sur le côté didactique et théorique de la nouvelle: mais quelle oeuvre littéraire de valeur n'est pas une réflexion esthétique? La classification traditionnelle des genres caractérise finalement la nouvelle par l'anecdote de laquelle elle origine et qui motive son appellation. Toutefois, pourquoi ne pas appeler nouvelle Kamouraska, puisqu'autant que le Torrent, ce roman s'inspire d'une anecdote?

¹Suberville, Théorie de l'art et des genres littéraires, éd. de l'école, p. 449.

Nous pouvons conclure de cette première approche de la nouvelle, que celle-ci ne se distingue du roman que par sa longueur.

Mais qu'est-ce qui nous dit qu'il ne s'agit pas de théâtre, de poésie, d'une épopée ou bien d'un conte?

L'oeuvre littéraire.

Il nous faut d'abord définir ce qu'est une oeuvre littéraire, avant de chercher quel type de rhétorique, déjà cerné par des études globales, se rapproche le plus de la nouvelle.

L'oeuvre littéraire se définit ainsi:

C'est un système culturel concret, un champs où s'échangent, selon les modalités de la communication, forme et sens.¹

L'oeuvre littéraire est donc une manifestation linguistique écrite; et parce qu'elle est une manifestation linguistique, elle est à la fois communication et information. Mais en plus d'être dénotative, elle est littéraire, donc connotative: c'est ce qui la distingue de la simple manifestation linguistique écrite (le langage usuel).

¹Olivier Burgelin, "Echange et déflation dans le système culturel", Communication no 11, 1968, p. 123.

D'autre part, l'oeuvre littéraire se divise en deux faces aussi indissociables que l'envers et l'endroit d'une feuille:

On appelle fable l'ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l'oeuvre. La fable pourrait être exposée d'une manière pragmatique, suivant l'ordre naturel, à savoir l'ordre chronologique et causal des événements, indépendamment de la manière dont ils sont disposés et introduits dans l'oeuvre.

La fable s'oppose au sujet qui est bien constitué par les mêmes événements mais il respecte leur ordre d'apparition dans l'oeuvre et la suite des informations qui nous les désignent.

Bref, la fable, c'est ce qui s'est effectivement passé; le sujet c'est la manière dont le lecteur en a pris connaissance.¹

La distinction fable et sujet que fait Tomachevski correspond aux distinctions fiction/narration de Benvéniste, et histoire/discours de Barthes et de Todorov. C'est cette dernière terminologie, la plus utilisée, que nous emploierons tout au long de notre étude.

Nouvelle-théâtre.

Cette distinction fondamentale nous permet d'emblée de comparer la nouvelle le Torrent aux autres types de rhétoriques.

¹Tomachevski, "Thématique", Théorie de la littérature, p. 268.

Nous savons déjà, que le Torrent ne se distingue du roman que par la longueur de son discours.

Si nous confrontons maintenant le Torrent avec une oeuvre dramatique quelconque, nous notons immédiatement une différence discursive: la proportion entre les éléments verbaux (dialogues) et les éléments non-verbaux (monologue) n'est pas la même. Dans une oeuvre dramatique, la diégèse¹ est réduite aux indications scéniques, alors que dans la nouvelle, la diégèse constitue la partie essentielle du discours. Le Torrent n'est donc pas une oeuvre dramatique.

Nouvelle-poésie.

Si maintenant nous comparons la nouvelle et un poème, c'est au niveau de l'histoire que se situe la différence: le poème ne peut donner ses signifiés en résumé; son histoire est intraduisible; il n'a qu'un seul signifié; tandis que la nouvelle le Torrent peut très bien se résumer comme l'histoire d'un adolescent révolté qui, après avoir tué sa mère, se suicide en se jetant dans le torrent.

¹La diégèse, c'est le récit en tant qu'il est une imitation indirecte du réel. La représentation est, au contraire, l'imitation directe du réel (dialogues). A consulter G. Génette, "Frontières du récit", Communication no 8, 1966, pp. 152-156.

Nouvelle-épopée.

A cause de la longueur de l'épopée, la nouvelle ne peut pas non plus s'y apparenter. Et l'histoire de l'épopée se résumerait ainsi: l'adéquation du héros et de la société avec laquelle il fait corps. Le suicide du héros du Torrent n'exprime certes pas l'entente parfaite entre le héros et la société: au contraire, il exprime une disjonction. Le Torrent n'est donc, ni par son discours, ni par son histoire, une épopée.

Nouvelle-conte.

Si la nouvelle semble s'apparenter au roman, elle ressemble aussi au conte. Anne Hébert elle-même, consciemment ou non, a qualifié le Torrent de conte. La classification traditionnelle des genres littéraires situe la nouvelle entre le roman et le conte. Elle la rapproche de ce dernier par sa longueur. Mais elle l'en distingue aussi: pour la critique traditionnelle, le conte utilise le merveilleux alors que la nouvelle l'exclut. Il est facile de contester cette assertion en pensant aux nouvelles de Poe ainsi qu'à celles d'Anne Hébert. Qu'il soit cauchemaresque ou féérique, le merveilleux fait partie de ces nouvelles. La seule affirmation valable que nous retiendrons à propos du conte sera celle de Propp.¹ Son analyse très poussée

¹Propp, Morphologie du conte. Seuil, Paris, 1970.

du conte populaire lui a permis de conclure à la linéarité du conte. Selon ce Formaliste Russe, le plan heuristique du conte se déroulerait selon un ordre presque invariable: l'histoire se superposerait exactement au discours. Par contre, le roman, nous l'avons vu, est essentiellement polyphonique. Nous pouvons donc dire que si l'analyse du plan heuristique conclut à la linéarité du Torrent, nous aurons un conte; mais si elle conclut à sa polyphonie, nous pourrions affirmer que le Torrent a une structure romanesque. Toutefois, il ne faudra pas oublier que la longueur de la nouvelle est celle du conte. Si le Torrent se révèle polyphonique, on pourra alors définir la nouvelle comme un petit roman.¹

Avant de procéder à l'analyse du plan heuristique, demandons-nous pourquoi il nous importe de déterminer ce qu'est la nouvelle. C'est qu'en puisant au sein des études globales des types de rhétoriques, (genres) il est plus facile de saisir l'écriture d'une oeuvre.² Toutefois, nous n'avons aucune étude

¹ Les rapports entre le conte et le roman pourrait être étudiées dans une perspective transformationnelle et diachronique; l'évolution de la linéarité vers la polyphonie pourrait être l'objet d'une étude dans la ligne de Julia Kristeva, Le texte du roman. Paris, Mouton, 1970.

² La manière dont l'écrivain utilise la rhétorique est le style: "Indifférent et transparent à la société, démarche

globale sur laquelle appuyer la nouvelle le Torrent. C'est pourquoi il nous a fallu rapprocher ce type particulier de rhétorique des autres types de rhétoriques, afin de trouver à la nouvelle une parenté, à défaut d'une identité. Nous savons qu'elle s'apparente certainement au conte par sa longueur discursive. Mais nous soupçonnons aussi sa parenté avec le roman. C'est le chapitre suivant qui se donnera pour objet de résoudre ce dilemme.

close de la personne, il n'est nullement le produit d'un choix, d'une réflexion sur la littérature. Il est la part privée du rituel, il s'élève à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain, et s'éploie hors de sa responsabilité . . . Par son origine biologique, le style se situe hors de l'art, c'est-à-dire hors du pacte qui lie d'écrivain à la société". Il y a donc, d'une part, des types de rhétoriques (celle du conte, celle du roman . . .) et d'autre part le style de l'écrivain. Mais entre les deux il y a l'écriture: "elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale . . .". Nous étudierons donc l'écriture du Torrent et non pas le style d'Anne Hébert. Ce n'est pas la manière dont l'écrivain utilise un type particulier de rhétorique, qui nous intéresse, mais le produit de cette manière, de ce style. A consulter: Barthes, Le degré zéro de l'écriture, pp. 13 à 21.

CHAPITRE II

LE TORRENT: UN ROMAN A SUSPENS .

"Je crois que j'étais moins consciente même quand j'ai écrit le Torrent combien ce conte est terrifiant".

Anne Hébert, Revue Châtelaine, avril, 1963.

Notre première approche de la nouvelle nous laissait sur une ambiguïté: le Torrent semblait être soit un conte, soit un petit roman. Mais c'est seulement en nous penchant sur son histoire qu'il nous sera possible de déterminer si cette oeuvre est linéaire ou polyphonique, si elle appartient au type du conte ou du roman. Il nous sera alors facile d'établir les composantes structurales¹ du Torrent à partir du type de rhétorique auquel il s'apparente le plus.

¹On peut opposer structural à structurel: "structurel: par ce terme nous qualifions toute forme concrète d'organisation, directement perceptible dans la réalité". "Structural: par ce terme nous qualifions tout arrangement qui dans les langages et les signes humains, produit de la signification". Fages, Comprendre le structuralisme, p. 10.

Nous avons déjà dit, dans le précédent chapitre, que l'histoire et le discours étaient aussi indissociables que l'envers et l'endroit d'une feuille. Si nous voulons analyser le plan heuristique du Torrent, il nous faut donc étudier l'histoire en relation avec le discours: en d'autres mots, c'est le récit qui nous intéresse:

Le récit est la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit.¹

Puisqu'il s'agit, dans le Torrent, d'une autobiographie, l'ordre chronologique des événements coïncide avec l'ordre syntagmatique.² C'est donc grâce à la segmentation du syntagme narratif en fonctions que nous pourrions analyser le plan heuristique du Torrent.

¹Génette, "Frontières du récit", Communication no 8, p. 152.

²Syntagme: "au sens étendu: le discours en tant que suite organisée de signes. Au sens restreint: portion du discours dans laquelle les signes se combinent entre eux". Paradigme: "opposition signifiante entre deux ou plusieurs termes (in absentia) qui appartiennent à une même "réserve"". Si le syntagme est la contiguïté des signes du discours, le paradigme est l'ensemble des choix possibles préalables au syntagme. Pages, Comprendre le structuralisme, pp. 122-123. A consulter: Barthes, Eléments de sémiologie, pp. 130 à 163.

La fonction est l'unité structurale du récit; elle constitue un invariant¹ qui n'est jamais modifié par la manière dont il est rempli par les variables choisies par l'auteur.

La fonction doit être comprise comme un acte des personnages, défini du point de vue de sa signification pour le déroulement de l'action du conte considéré comme un tout.²

La fonction ne s'applique pas uniquement au conte: tout récit peut être divisé en fonctions. La segmentation du récit en fonctions permet qu'aucun événement ne se perde; même une fonction absente ou répétée est significative. De plus, chacune des fonctions prend son sens par rapport aux autres fonctions qui la suivent ou la précèdent. Les fonctions sont groupées en séquences; et les séquences, liées soit par contiguïté, soit par enclave, constituent le récit:

L'enchaînement des fonctions dans la séquence élémentaire, puis des séquences élémentaires dans la séquence complexe est à la fois libre--car le narrateur doit à chaque instant choisir la suite de son récit--et contrôlé--car le narrateur n'a le choix, après chaque option,

¹Invariant: "C'est la fonction que tel ou tel événement, en venant à se produire, remplit dans le cours du récit." Variable: "L'affabulation mise en oeuvre de la production et les circonstances de cet événement." Claude Brémont, "Le message narratif", Communication no 4, 1964, p. 6. Selon Propp, Morphologie du conte.

²Propp, p. 31.

qu'entre les deux termes discontinus et contradictoires d'une alternative.¹

Mais quels sont donc ces événements qui constituent le Torrent, et à quelles fonctions correspondent-ils?

L'histoire du Torrent s'inspire, d'abord, d'une anecdote aperçue par hasard dans un journal:

J'avais lu dans les journaux que dans la Beauce, un étudiant du Grand Séminaire avait tué sa mère. L'affaire avait été rapidement enterrée, il n'y avait pas eu de procès. J'ai été attirée par ce drame parce que c'était resté inachevé. Je me suis demandée pourquoi c'était arrivé et j'ai pensé que ç'avait dû être une vocation forcée. Je connaissais le torrent, j'ai imaginé une maison à côté.²

Si maintenant on aborde le Torrent comme discours, on remarque qu'il se divise en deux parties: la structure de chacun des récits est semblable. Dans les deux parties, il y a une situation initiale, un départ, un retour, et un crime commis par le héros aidé d'un auxiliaire et sous les regards d'un témoin.

Dans la première partie, François quitte le domaine maternel pour le chemin, puis pour le collège, revient au domaine et tue sa mère avec l'aide du cheval Perceval, sous les regards du

¹Claude Brémond, "La logique des possibles narratifs," Communication no 8, 1966, p. 76.

²Anne Hébert, Chatelaine, 1963.

chat; dans la seconde partie, François quitte à nouveau son domaine pour la route, y revient avec le témoin Amica qu'il tue avant de se suicider, avec l'aide du torrent. Au premier abord, le Torrent nous frappe par le parallélisme de ses deux parties.

I: séjour au domaine - départ pour le chemin, puis pour le collège - retour - meurtre de la mère;

auxiliaire: Perceval;

témoin: le chat.

II: séjour au domaine - départ pour le chemin - retour - meurtre d'Amica, puis suicide;

auxiliaire: le Torrent;

témoin: Amica.

Un conte.

En partant des événements du Torrent, nous allons maintenant segmenter le récit en fonctions, afin d'approfondir cette première structure que nous avons trouvée.

Situation initiale: la marque.

François Perrault est un bâtard, l'enfant illégitime de Claudine Perrault, sa mère. C'est l'origine de son drame:

J'étais un enfant dépossédé du monde. Par le décret d'une volonté antérieure à la mienne, je devais renoncer à toute possession en cette vie. le Torrent, p. 9.

Séquestré dans le domaine de la "grande Claudine", sa mère, François a dû passer son enfance dans la solitude de la campagne. Sa mère l'a élevé avec une méthode austère, axée sur le travail:

Je n'ai pas eu d'enfance. . . Ma mère travaillait sans relâche et je participais de ma mère, tel un outil dans ses mains. Levées avec le soleil, les heures de sa journée s'emboîtaient les unes dans les autres avec une justesse qui ne laissait aucune détente possible. Ibid., p. 10.

Interdictions.

Jusqu'à l'âge de douze ans, François est privé de toute communication avec la société.

Le monde n'est pas beau, François. Il ne faut pas y toucher. Renonces-y tout de suite, généreusement. Ne t'attarde pas. Fais ce qu'on te demande, sans regarder alentour. Ibid., p. 19.

De plus, il est réduit à un silence presque total:

En dehors des leçons qu'elle me donna jusqu'à mon entrée au collège, ma mère ne parlait pas. La parole n'entrait pas dans son ordre. Pour qu'elle dérogeât à cet ordre, il fallait que le premier j'eusse commis une transgression quelconque. C'est-à-dire que ma mère ne m'adressait la parole que pour me réprimander, avant de me punir. Ibid., p. 10.

Il ne peut connaître ni le loisir, ni la flânerie, ni même la joie:

Moi, je ne connaissais pas la joie. C'était plus qu'une interdiction. Ce fut d'abord un refus, cela devenait une impuissance, une stérilité. le Torrent, p. 25.

Il y a donc une triple interdiction de la part de Claudine: interdiction d'avoir des relations humaines, interdiction de parler et interdiction de se laisser aller à son instinct, que ce soit le jeu, le rire, la contemplation de la nature, la flânerie ou la sensualité.

Transgression.

Mais la curiosité adolescente pousse bientôt François hors du domaine: transgressant les interdictions de sa mère, il cherche à voir une figure humaine autre que celle dont il ne connaît que la bouche "comme tenue par un verrou tiré de l'intérieur":

Ce désir que j'avais augmentait de jour en jour et me pesait comme une nostalgie. Voir de près et en détail une figure humaine. Je cherchais à examiner ma mère à la dérobée; mais, presque toujours, elle se retournait vivement vers moi et je perdais courage.

Je résolus donc d'aller à la rencontre d'un visage d'homme, n'osant espérer un enfant et me promettant de fuir si c'était une femme. Pour cela, je voulais me poster au bord de la grand'route. Il finirait bien par passer quelqu'un. Ibid., p. 14.

François contente donc son désir en rencontrant un clochard, à qui il ne peut dire un mot tellement il a peur. Sa première transgression le plonge dans les larmes.

Méfait.

François est vite pris sur le fait par sa mère. Mais il est trop tard: le clochard a déjà insulté Claudine:

Si c'est pas la belle Claudine! . . . Te retrouver ici! . . . T'as quitté le village à cause du petit, hein? . . . Un beau petit gars . . . oui, ben beau . . . Te retrouver ici! . . . Tout le monde te pensait défunte. . .

La grande Claudine, si avenante, autrefois. . .
Fâche-toi pas. . . le Torrent, p. 17.

Insultée par cette révélation du clochard et surtout par le ton familier qu'il emploie pour lui adresser la parole, Claudine crie vengeance. Elle frappe l'ennemi avec un gourdin.

Envoi de réparation du méfait.

Mais Claudine n'est pas contente de cette vengeance.

Elle exige de son fils qu'il répare l'affront du clochard.

Elle l'envoie donc au collège:

François, je retournerai au village, la tête haute. Tous s'inclineront devant moi. J'aurai vaincu! Vaincre! Je ne permettrai pas qu'un salaud d'ivrogne bave sur moi et touche à mon fils. Tu es mon fils. Tu combattras l'instinct mauvais, jusqu'à la perfection. Tu seras prêtre! Le respect! le respect, quelle victoire sur eux tous! Ibid., pp. 19-20.

François part donc pour le collège.

Action réparatrice.

Pour obéir à sa mère, François étudie au collège. Mais marqué par sa première expérience de liberté, il se garde bien de toute communication avec les autres étudiants:

Le résultat pratique, si l'on peut dire, de ma première rencontre avec autrui, fut de me mettre sur mes gardes et de replier à jamais en moi tout geste spontané de sympathie humaine. Ma mère enregistrerait une victoire.
le Torrent, p. 22.

Méfiant à l'égard des étudiants et même des professeurs, François obéit à la lettre aux instructions que sa mère lui fait parvenir:

Ma mère m'écrivait: "Je ne suis pas là pour te dresser. Imposes-toi, toi-même, des mortifications. Surtout, combats la mollesse, ton défaut dominant. Ne te laisses pas attendrir par le mirage de quelque amitié particulière. Tous, professeurs et élèves, ne sont là que pour un certain moment, nécessaire à ton instruction et à ta formation. Profite de ce qu'ils doivent te donner, mais réserve-toi. Ne t'abandonne à aucun prix ou tu serais perdu. D'ailleurs, on me tient au courant de tout ce qui se passe au collège. Tu m'en rendras un compte exact aux vacances, et à Dieu aussi, au jour de la justice. Ne perds pas ton temps. Pour ce qui est des récréations, je me suis entendue avec le directeur. Tu aideras le fermier, à l'étable et aux champs".
Ibid., pp. 22-23.

Etranger au monde, François suit exactement les préceptes maternels.

Lutte.

La lutte n'est pas difficile: n'ayant rien pour le distraire de ses études, François obtient "les premières places exigées" par sa mère.

Victoire.

Aux vacances, François revient au domaine maternel: il a gagné la bourse d'études nécessaire à son entrée au Grand Séminaire. C'est le signe de sa victoire sur les autres étudiants.

Seconde transgression.

S'attendant à une récompense, François est déçu. Sa mère n'est pas encore satisfaite: il lui faut un prêtre. Mais déjà François regrette d'avoir obéi à sa mère et d'avoir perdu tout lien affectif avec ses camarades:

Soudain, j'entrevis ce qu'aurait pu être ma vie. Un regret brutal, presque physique, m'étreignit. Je devins oppressé. Quelque chose se serrait dans ma poitrine. Je voyais s'éloigner mes camarades un par un ou par groupe. Je les entendais rire et chanter.
le Torrent, p. 25.

François commence à mettre en doute l'infailibilité de sa mère. C'est alors qu'ils transgressent une seconde interdiction de sa mère: la parole. Et par la parole, il conteste l'autorité maternelle:

Je ne retournerai pas au collège, l'année prochaine, annonçai-je si nettement que je croyais entendre la voix d'un autre. C'était la voix d'un homme.
le Torrent, p. 28.

C'est que François a évolué: il est devenu capable d'autonomie.

Châtiment.

Mais la réaction de Claudine est violente:

Ma mère bondit comme une tigresse. Très lucide, j'observais la scène. . . J'entendis tinter le trousseau de clefs. Elle le brandissait de haut. J'entrevis son éclat métallique comme celui d'un éclair s'abattant sur moi. Ma mère me frappa plusieurs fois à la tête. Je perdis connaissance.

Quand je rouvris les yeux, je me trouvais seul, étendu sur le plancher. Je ressentais une douleur violente à la tête. J'étais devenu sourd.

Ibid., pp. 28-29.

Pour avoir transgressé le silence, François est puni: sa mère lui interdit à jamais toute communication verbale avec les hommes.

Reconnaissance d'imposture.

François s'aperçoit donc que sa mère est, autant et même plus que les autres humains, son ennemie. Elle qu'il croyait défendre contre la société, n'est, en fait, qu'un bourreau: ce n'est qu'à la seconde transgression de l'ordre

maternel, que François reconnaît qu'il est la victime des ambitions et des vengeances personnelles de sa mère:

Je regardai ma mère et la certitude s'établissait en moi, irrémédiable. Je me rendis compte que je la détestais.

Le Torrent, p. 27.

François, pour avoir refusé de "redorer une réputation" à sa mère, a vu le vrai visage de celle-ci: il ne sera désormais plus jamais dupe de cette imposture.

Troisième transgression.

François n'est pas découragé. Franchissant une autre interdiction de sa mère, il se met à flâner, à rêver. Il découvre l'émerveillement devant la nature, et en particulier devant le torrent. Rompant toute communication avec sa mère, il cesse de travailler comme un forcené: c'est comme s'il renaissait au monde:

A partir de ce jour, une fissure se fit dans ma vie opprimée. Le silence lourd de la surdité m'envahit et la disponibilité au rêve qui se montrait une sorte d'accompagnement. . .

Je me croyais défait de ma mère et je me trouvais d'autres liens avec la terre. . .

Cette femme ne m'adressa plus un mot depuis la fameuse scène où, pour la première fois, je m'étais opposé à sa volonté. Je sentais qu'elle m'évitait. Les travaux d'été suivaient leur cours. Je m'arrangeais pour me trouver seul. Et, délaissant foin, faucheuse, légumes,

fruits, mon âme se laissait gagner par l'esprit du domaine. Je restais des heures à contempler un insecte, ou l'avance de l'ombre sur les feuilles. . .

le Torrent, pp. 30-31.

François devient un jeune homme sauvage, plongé dans une rêverie qui comble sa solitude.

Poursuite.

Mais Claudine n'avait pas abandonné la lutte: elle se réservait seulement pour la dernière manche:

Le jour de la rentrée approchait. Ma mère s'était raidie et n'attendait que le moment de faire volte-face, toute sa vigueur ramassée et accrue par cette longue et apparente démission qui n'était en réalité qu'un gain remporté sur sa vivacité. Oh! pas une de mes minutes de paresse devant le travail, ni une seule de mes flâneries au bord des chutes ou ailleurs ne lui demeuraient inconnues.

Je la devinais en pleine possession de son pouvoir. . . Elle s'élevait au-dessus de tout, sûre de son triomphe final. Cela me rapetissait. Et je savais que bientôt ce serait inutile d'essayer d'éviter la confrontation avec la gigantesque Claudine Perrault.

Ibid., pp. 33-34.

Projet de tâche difficile.

François décide donc de se débarrasser de sa mère.

Il a décidé de prendre sa liberté, une fois pour toutes. Mais tout seul, il se sent "lâche".

324
Demande de secours.

François trouve un auxiliaire en Perceval, le cheval
fougueux:

Je me tournai vers Perceval.
le Torrent, p. 34.

Lutte.

Il y a un "manque" dans la mémoire de François. Il ne
se souvient que d'une vague "lutte" contre le torrent:

Impression d'un abîme, d'un abîme d'espace et
de temps où je fus roulé dans un vide succédant
à la tempête.

La limite de cet espace mort est franchie.
J'ouvre les yeux sur un matin lumineux. Je suis
face à face avec le matin. Je ne vois que le
ciel qui m'aveugle. Je ne puis faire un mouve-
ment. Quelle lutte m'a donc épuisé de la sorte?
Lutte contre l'eau? C'est impossible. De quel
gouffre suis-je le naufragé? Je tourne ma tête
avec peine. Je suis couché sur le roc, tout au
bord du torrent. Je vois sa mousse qui fuse en
gerbes jaunes. Se peut-il que je revienne du
torrent? Ah! quel combat atroce m'a meurtri!
Ai-je combattu corps à corps avec l'Ange?
Ibid., pp. 35-36.

C'est la confrontation tant attendue.

Victoire: accomplissement de la tâche.

François constate alors que Perceval, qu'il a libéré,
a tué Claudine:

La bête a été délivrée. Elle a pris son galop
effroyable dans le monde. Malheur à qui s'est

trouvé sur son passage. Oh! je vois ma mère renversée. Je la regarde. Je mesure son envergure terrassée. Elle était immense, marquée de sang et d'empreintes incrustées.
le Torrent, p. 36.

François ne peut alors que se rendre à l'évidence de son crime.
 Il éprouve alors le soulagement de la liberté.

Poursuite.

La société poursuit François pour son crime; mais l'enquête du coroner conclut bien vite à un accident. François échappe à la vengeance sociale.

Reconnaissance de la marque.

Retranché dans la solitude du domaine, François vit de plus en plus en homme sauvage. Il a pourtant un remords continuél qui le hante: c'est la marque de son crime:

La seule chose qui me distingue de l'arbre ou de la motte, c'est l'angoisse. Je suis poreux sous l'angoisse comme la terre sous la pluie.

Ibid., p. 37.

Le remords prendra de plus en plus des proportions considérables, jusqu'à la paranoïa.

Projet de la dernière transgression.

Pour échapper à sa solitude et en même temps à ses remords, François transgresse la dernière interdiction de sa

mère: il part donc à la recherche d'une compagne. Il veut goûter au plaisir défendu de la chair. Ayant échoué dans sa domination de la nature, il croit pouvoir posséder quelqu'un:

Le désir de la femme m'a rejoint dans le désert. Non, ce n'est pas une douceur. C'est impitoyable comme tout ce qui m'atteint. Posséder et détruire le corps et l'âme d'une femme. Et voir cette femme tenir son rôle dans ma propre destruction. Aller la chercher, c'est lui donner ce droit.

Je suis parti à sa rencontre. J'ai repris le trajet de mon enfance, vers la grand'route. Ce trajet de quand j'étais innocent et que je cherchais un être fraternel, qui me fut refusé.

Après tant d'années, de nouveau je remonte à la surface de ma solitude. J'émerge du fond d'un étang opaque. Je guette l'appât. Aujourd'hui, je sais que c'est un piège. Mais, moi aussi je le briserai et j'aurai goûté à la chair fraîche en pâture.

le Torrent, pp. 39-40.

Espoir de communication et de possession, Amica est élue au bord du chemin. Mais elle ne se laisse pas posséder sans lutte.

Lutte.

C'est après un combat physique avec le colporteur, puis une négociation pécunière que François obtient Amica. Il l'achète avec l'argent de la défunte Claudine:

A son attitude, je comprends que j'ai gagné ma proie.

Le rôle de la solitude est renversé. Elle pèse à présent sur les épaules du colporteur. Je

forme un couple avec ma compagne. L'homme seul reprend le large. Et ce n'est pas moi. le Torrent, p. 44.

La lutte pour Amica donne à celle-ci encore plus de prix, selon François qui se sent comme un maître venant d'acheter une esclave.

Accomplissement de la dernière transgression.

François accomplit alors sa dernière transgression: il couche avec Amica dans le lit même de sa mère:

J'introduis Amica dans le vestige de mes nuits.

Ibid., p. 48.

Mais le résultat obtenu n'est pas celui auquel s'attendait François:

J'observe le couple étranger en sa nuit de noces. Amica montre une aisance, une habilité dans les caresses qui me plongent dans un étonnement rêveur. Elle dort. Les démons familiers appareillent dans les noires sculptures du lit. Ah! je ne serai plus seul tourmenté! Non, ils épargnent son sommeil calme. Ils se déploient de loin autour d'elle. Elle forme une île calme sur ma couche maudite.

Ibid., p. 48.

François échoue à nouveau dans sa tentative de possession et de communication.

Reconnaissance des marques.

François doit finalement avouer que les interdictions maternelles pèsent sur lui à jamais:

Ainsi depuis toujours une volonté arbitraire a saccagé tout principe d'émotion et de jouissance en moi. Ah! ma mère, je ne pouvais deviner toute l'ampleur de votre destruction en moi.
le Torrent, p. 49.

Incapable de "volupté", François ne peut expliquer cette "sécheresse" que par l'éducation de Claudine. A jamais, elle a laissé sa marque en lui. Cette marque se double d'une seconde marque: le remords, l'angoisse qui fait de plus en plus de ravages dans la conscience torturée de François. Il devient de plus en plus paranoïaque, jusqu'au jour où il s'aperçoit qu'il a perdu tout contrôle sur sa voix:

Je possède donc la certitude que je ne conserve aucune maîtrise sur ma voix. Je ne sais si je parle haut ou si je continue mon monologue intérieur. Amica peut lire mes pensées. Mon cerveau est à découvert devant elle. Je n'avais jamais jamais imaginé ce comble à mon horreur! Je suis livré à cette vaurienne! Je me mords les lèvres, afin de ne plus laisser échapper aucune parole. Elle rit.
Ibid., p. 58.

Non seulement François ne peut posséder Amica, mais celle-ci le domine.

Reconnaissance d'imposture.

Amica, à qui François avait donné ce nom, parce qu'il la croyait son alliée, est démasquée: François s'aperçoit qu'elle fouille la maison de fond en comble. Elle est non seulement un témoin de ses aveux incontrôlables, mais aussi une auxiliaire du chef de police:

Je la surveille et je crois qu'elle cherche quelque chose. Qu'est-elle venue faire ici? S'il n'y avait aucun hasard dans notre rencontre? Si, au contraire, elle m'attendait exprès pour venir enquêter sur la morte et le vivant d'ici? Pourquoi suis-je donc allé au-devant de cette femme?
le Torrent, p. 54.

Amica donc est une ennemie.

Poursuite.

Livré à Amica, François se sent à un tel point épié, qu'il ne peut même plus dormir. Gonflée par les remords, la présence d'un témoin lui devient si insupportable qu'il décide d'agir.

Vengeance.

Mais Amica, en fouillant dans la maison de François, a trouvé l'argent de Claudine. Elle se sauve avec son butin. Mais elle revient pourtant:

Amica m'a vendu. Elle me rend bien la pareille, la marchandise que j'ai payée argent comptant au

colporteur. Je suis vendu à mon tour. Par elle et par moi. En savais-je le prix? . . .
le Torrent, p. 62.

Amica semble avoir trahi François. Mais François la rattrape aussitôt.

Lutte.

François ne peut pas "relâcher" son "témoin dans le monde": il a trop peur qu'elle aille raconter son crime à la police. Après une brève hésitation, il décide de la jeter dans le torrent:

Je vois la tête d'Amica au-dessus des flots. . .
Sa chevelure se prend dans le vent comme un voile de ténèbres. Elle se mêle avec l'eau en un long enroulement, plein de fracas noir et bleu, bordé de blanc. Les cheveux coulent en crochets jusqu'à moi. Ils sentent l'eau douce des chutes et ce parfum unique d'Amica. Sa tête arrachée, non, je n'en veux pas! Elle tournoie comme une balle! Ah! qui veut l'acheter? Moi, j'ai déjà trop mis dessus!

Ibid., pp. 64-65.

La lutte contre Amica est facile.

Victoire.

François a réussi à se débarrasser d'Amica. Mais il soupçonne tous ses ennemis d'être cachés dans son domaine pour le livrer à la justice. S'il a châtié son ennemie, d'autres ennemis surgissent dans sa paranoïa.

Découverte et reconnaissance de la marque initiale.

Relisant le livre de comptes de sa mère, François découvre la raison pour laquelle sa mère l'a éduqué aussi durement: c'est que Claudine avait été chassée par le village, à cause de sa situation de fille-mère. Toute sa vie, elle aurait dû payer sa dette, à moins d'être rachetée par une action méritoire. Et c'est à François qu'elle avait confié ce rachat, puisqu'il était lui-même l'objet et la cause de la disgrâce de sa mère. Cette bâtardise de François explique donc l'échec de sa vie. Il est à jamais lié au funeste destin de sa mère:

L'univers saura que le mal m'a choisi dès le
premier souffle de mon existence.
le Torrent, pp. 63-64.

La marque de Claudine sur François est ineffaçable: car le fils et la mère sont marqués du même sceau fatal:

Tout ce que ma mère a touché garde sa forme
et se lève contre moi.
Ibid., p. 62.

C'est pourquoi François devra expier non seulement son crime, mais celui de sa mère:

Tout homme porte en soi un crime inconnu qui
suinte et qu'il expie.
Ibid., p. 55.

C'est en cela que François Perrault est le prolongement de sa mère.

Châtiment final.

Contraint d'échouer toujours dans ses recherches, de possession et de communication, François met fin à son existence angoissante en se laissant dominer et posséder par le torrent dans lequel il se jette:

Je me penche tant que je peux. Je veux voir le gouffre, le plus près possible. Je veux me perdre en mon aventure, ma seule et épouvantable richesse.
le Torrent, p. 65.

Le Torrent se termine donc sur cette note lugubre d'un suicide.

En divisant le récit du Torrent en fonctions, on s'aperçoit que sa structure correspond à celle du conte populaire. En analysant le conte populaire, dans sa Morphologie du conte, Propp a déterminé une succession d'invariants. Brémond,¹ en reprenant la recherche de Propp, affirme que ces invariants ne peuvent être mobiles à l'intérieur des séquences, alors que celles-ci sont interchangeable dans le syntagme narratif. Ainsi, si nous faisons abstraction des répétitions, des absences et des additions de fonctions, nous obtenons la structure du conte populaire:

¹ Brémond, "Le message narratif", pp. 4 à 33.

Structure du "Torrent"

Marques

Interdictions

Transgression première

Méfait

Action réparatrice: envoi
 départ
 lutte
 victoire
 retour

Transgression seconde

Châtiment

Reconnaissance d'imposture

Transgression troisième

Poursuite

Tâche difficile:
 demande de secours
 lutte
 victoire
 marque

Poursuite

Reconnaissance de la marque

Transgression dernière:
 projet
 lutte
 accomplissement

Reconnaissance des autres marques

Structure du conte populaire

Marque

Interdiction

Transgression

Méfait

Action réparatrice: envoi
 départ
 lutte
 victoire
 retour

Poursuite

Tâche difficile:
 demande de secours
 lutte
 victoire
 marque

Reconnaissance de la marque

Structure du "Torrent" (suite)Structure du conte populaire
(suite)

Reconnaissance d'imposture

Reconnaissance d'imposture

Poursuite

Vengeance

Tâche difficile: projet
lutte
victoire

Châtiment

Châtiment

Reconnaissance de la marque
initiale

Châtiment final: suicide.

Récompense: transfiguration du
héros.Un roman.

Il est étonnant de trouver une structure homologue entre le "Torrent" et le conte populaire, du point de vue du récit. Mais si les répétitions de poursuites et transgressions cadrent dans le schéma du conte, il n'en est pas de même pour la conclusion.

Car c'est la conclusion qui fait l'oeuvre littéraire.¹

Dans le conte, elle doit réunir les éléments incompatibles au

¹Todorov, "Les catégories du récit littéraire", pp. 148 à 152.

niveau du développement. A-t-on déjà vu un conte se terminer par un suicide? Comme l'a démontré Propp, la conclusion d'un conte est toujours une transfiguration du héros, soit par son mariage, soit par son accession au trône. Puisque c'est la conclusion qui fait l'oeuvre et la motive, le Torrent n'est pas un conte.

Mais demandons-nous pourquoi François se suicide: d'abord, c'est que la marque que lui a transmise sa mère est négative. En cela, la mandatrice (Claudine) est le sujet d'une imposture. C'est de là que vient tout le drame de François. C'est parce qu'il est engagé dans un processus de vengeance, parce qu'il est victime du destin de sa mère que François est successivement contraint à tuer Claudine et Amica, puis à se suicider. Engagé dans le processus du conte populaire jusqu'à son retour du collège, François semble refuser d'être un héros de conte populaire lorsqu'il refuse d'être prêtre et de racheter sa mère. Cette révolte contre le processus du conte amorce une série de fonctions qu'on ne trouve jamais dans le conte: le châtiment du héros par le mandateur, la vengeance du héros contre le mandateur et la liquidation du mandateur. Pour cette raison, le Torrent n'est pas non plus un conte.

Par contre, il y a de bonnes raisons pour que le Torrent soit un petit roman.

La première de ces raisons est la vaine recherche de valeurs abstraites. Dans le conte, l'objet de la quête du héros est soit un objet matériel, soit un personnage. Ici ce sont des valeurs abstraites: la communication, la possession, la liberté, la connaissance, l'identité. Et cette quête est vaine, puisque la conclusion est un suicide.

La seconde raison est la dégradation du héros: par opposition au mouvement ascendant de transfiguration du héros qu'on trouve dans le conte, le Torrent se présente comme la dégradation croissante de François Perrault. Cette dégradation mène au suicide.

La plus importante des raisons est l'ambiguïté du Torrent: sa polyphonie. On a ici, simultanément, trois quêtes: le désir de rachat et la vengeance de Claudine, la quête d'argent et de "preuve matérielle" d'Amica et la quête de valeurs authentiques et d'identité de François. Non seulement il y a trois quêtes, mais chacune est double. De plus, dans la perspective de Claudine, le désir de rachat est lié à la vengeance; dans la perspective d'Amica, la recherche d'argent

aboutit à la découverte d'une preuve matérielle; et dans la perspective de François, la découverte d'identité permet d'éclairer l'échec de la quête des valeurs authentiques. Le Torrent semble donc la répétition d'une cadence sur le mode de la vengeance: à chaque méfait correspond une vengeance, et par conséquent, un rachat:

Méfait de Claudine dans la société: fille-mère. (Par conséquent: méfait de François)

Vengeance de la société sur Claudine: exil.

Vengeance de Claudine sur François: la prêtrise.

Vengeance de la société sur Claudine: refus de la prêtrise par François.

Vengeance de Claudine sur François: surdité.

Vengeance de François sur Claudine: meurtre.

Vengeance de la société sur François: poursuite judiciaire.

Vengeance de François sur sa mère: relations avec Amica.

Vengeance de la société sur François: l'enquête d'Amica.

Vengeance de François sur Amica: meurtre.

Vengeance de la société sur Claudine: "l'argent du mal" n'a pas été brûlé: la dette demeure.

Vengeance de la société et de Claudine sur François: le suicide.

Le Torrent apparaît ainsi comme le récit de la vengeance: il est, comme tout roman digne de ce nom, l'affrontement entre un

ordre et un autre ordre. Il est l'affrontement à mort entre l'ordre social et l'ordre individuel idéal recherché par le héros. Ce n'est que grâce à l'analyse actantielle, que nous pourrions débrouiller l'ambiguïté des personnages du Torrent. Quant à la signification de la conclusion, nous la réservons pour le dernier chapitre.

Parce qu'il est polyphonique, le Torrent est un roman. Mais c'est aussi, parce qu'il répond en tous points à la définition que donne Lukács du roman:

Le roman est un récit ironique d'une quête démoniaque de valeurs authentiques menée par un héros problématique dans une société dégradée.¹

Parce qu'il se conclut par un suicide, parce que l'accent est mis sur la quête et non sur le héros, parce que les valeurs recherchées sont dérisoires, parce que le héros est problématique et qu'il s'oppose à la société, tout en voulant y accéder, le Torrent est un roman. Il est étonnant que sa structure ressemble beaucoup à celle du conte. Il serait intéressant de voir les rapports entre la nouvelle et le conte, du point de vue transformationnel.² Mais en tous points, le Torrent est un roman.

¹ Angenot, "Théorie des actants romanesques".

² Une étude de l'évolution du conte vers la nouvelle serait intéressante. Elle pourrait être faite dans la perspective de Kristeva, Le texte du roman.

SCHEMA DES TYPES DE RHETORIQUES

A PREDOMINANCE DIEGETIQUE

		DISCOURS	
		long	court
HISTOIRE	polyphonique	Roman	Nouvelle
	linéaire	Epopée	Conte

Un roman à suspens.

D'autre part, ce qui frappe dans ce petit roman, c'est le rôle capital des énigmes: dans la perspective de François, l'énigme peut se résumer ainsi: Pourquoi mon existence est-elle difficile? Qui suis-je? et Que s'est-il passé au juste durant ce "manque"? Dans la perspective d'Amica, l'énigme serait: Où est la preuve du meurtre? L'enquête d'Amica crée un suspens:

J'ai dû dormir. C'est le matin. Amica n'est pas revenue. Elle a fui. Je suis sûr qu'elle a fui. C'est donc signe qu'elle a mis la main sur ce qu'elle cherchait? Quel indice? Dans quel tiroir? Dans quel coffre?
le Torrent, p. 62.

Quant à la recherche de François, elle est double: c'est une double énigme: c'est une recherche d'identité, certainement. Et c'est la découverte de cette identité qui répond aux interrogations de François. Mais c'est aussi une recherche de sens. Et puisque la recherche de sens, c'est l'interprétation, nous réserverons l'analyse de l'énigme du sens pour l'étude du plan herméneutique. Ce qu'il faut retenir, c'est que la découverte de l'"argent du mal" correspond à la fois à la découverte de l'énigme policière d'Amica, de sa recherche d'argent, de l'identité de François, et par conséquent, du sens de son existence.

A part le suspens, on peut déceler dans le Torrent une ambiance de roman noir. Car ce suspens consiste en une angoisse presque insoutenable:

Les lettres du prénom dansaient devant mes yeux, se tordaient comme des flammes, prenant des formes fantastiques. . . Je ne savais plus si je lisais ce nom ou si je l'entendais prononcer par une voix éraillée, celle d'un démon tout près de moi, son souffle touchant ma joue.

Ma mère s'approcha de moi. Elle n'allégea pas l'atmosphère. Elle ne me sauva pas de mon oppression. Au contraire, sa présence donnait du poids au caractère surnaturel de cette scène. le Torrent, p. 21.

Ou encore:

La fièvre me glace et me consume. Que fait Amica? Que découvrira-t-elle? Se peut-il qu'elle trouve quelque chose? Je n'ai pas le pouvoir physique de me lever. Quand elle remontera, je l'étranglerai. . .

Ibid., p. 61.

A cause des trois caractéristiques du Torrent: l'énigme, le suspens et l'ambiance cauchemaresque, on peut dire que ce roman est un roman à suspens.

Le roman à suspens a été étudié par Todorov.¹ Il est la combinaison d'un roman à énigme et d'un roman noir.

¹Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, "Typologie des romans policiers", Paris, Seuil, 1971, pp. 55 à 66.

Le récit du Torrent se présente ainsi: une première partie qui raconte le meurtre, et une seconde partie qui est l'enquête sur ce meurtre. C'est la structure du roman à énigme.

D'autre part, on a vu comment l'atmosphère du Torrent est celle du roman noir: l'enquête de François sur son identité est angoissante.

Le Torrent est donc la combinaison d'un roman à énigme, sur les modes de la curiosité et de la rétrospection, et d'un roman noir, sur le mode de la prospection. La rétrospection, c'est l'histoire d'une absence, celle de Claudine, tandis que la prospection, c'est le suspens proprement dit. Cette combinaison du roman à énigme et du roman noir fait du Torrent un roman à suspens.

<u>Roman à énigme:</u>	(histoire du meurtre
	(
+	(enquête d'Amica sur le meurtrier

Roman noir: enquête de François sur son identité: l'autobiographie.

=

Roman à suspens.

Grâce à l'analyse du plan heuristique, nous avons pu déterminer la polyphonie du Torrent, et conclure qu'il est un petit roman. Mais cette ambiguïté et cette richesse de sens ne se retrouvent pas qu'au niveau des événements. L'analyse des actants viendra éclairer ces affirmations.

CHAPITRE III

LE PROBLEME ACTANTIEL DU TORRENT

"Le lecteur cherche davantage à saisir comment chaque personnage joue son rôle, qu'à définir quel rôle il joue." Grazia Merler, "La réalité dans la prose d'Anne Hébert", p. 54.

Nous venons de voir comment le Torrent d'Anne Hébert se présente comme un roman à suspens. Ambigu, parce que les deux parties constitutantes du roman à suspens n'ont d'abord pas le même sujet: dans le roman à énigme, Amica est à la recherche d'une preuve du crime de François; dans le roman noir, François est à la quête de son mobile. Amica ne se situe donc pas au même niveau que François.

Une analyse de l'action doit donc se doubler d'une analyse des actants.

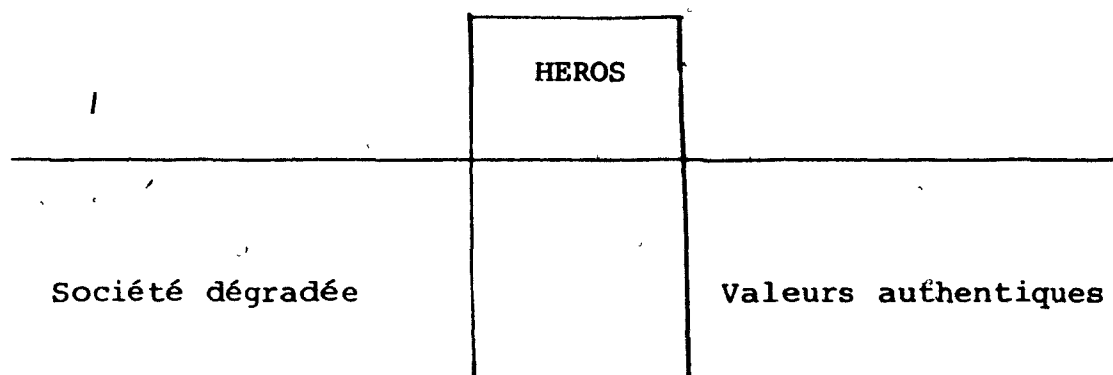
Un actant n'est rien d'autre que le discours qu'il assume ou par lequel il est désigné dans le roman.¹

Il s'agit, en fait, d'une classe d'acteurs, d'un ensemble de personnages assumant une fonction dans le récit. Un acteur ou personnage peut assumer seul une ou plusieurs fonctions, de manière simultanée ou consécutive. L'inverse est aussi possible: plusieurs personnages s'associent dans un seul rôle, dans une seule fonction. En ce sens, on peut dire qu'un personnage est essentiellement dynamique, puisqu'il se définit toujours selon sa fonction, c'est-à-dire, selon sa relation avec un autre actant ayant assumé une autre fonction. En définitive, un actant est l'agent d'une action sur le plan de l'histoire, ou si l'on veut, d'une séquence sur le plan discursif. De plus, la carence, la substitution, la confusion ou la duplication d'un actant sont significatives.

Nous avons défini le roman, avec Lukacs, comme la recherche de valeurs authentiques que fait un héros problématique dans une société dégradée. Il s'agit, comme l'a démontré Angenot dans sa Théorie des actants romanesques, de la

¹ Kristéva, Le texte du roman.

confrontation, au sein du héros, de deux isotopies:¹ l'isotopie de la société dégradée dont il fait partie physiquement, mais dont il se détache sur le plan des idées, et l'isotopie des valeurs authentiques qu'il recherche sans jamais les atteindre. Ce qui donne le schéma suivant:



Afin de cerner chacun des actants, c'est-à-dire de trouver sa relation avec les autres actants, nous devons nous situer au niveau prédicatif.² Contrairement à ce qu'on fait d'habitude pour les personnages (on les décrit et ensuite on établit leurs rapports), nous nous inspirerons du schéma d'Angenot et repérerons

¹ La notion d'isotopie est décrite par Greimas. L'isotopie réunit les actants ayant le même système de valeurs. L'exotopie caractérise le héros qui hésite entre deux systèmes axiologiques. A consulter: Greimas, Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966, pp. 69-101.

² Le niveau prédicatif est celui des actions. C'est en fait le plan heuristique.

les relations entre les personnages, de manière à délimiter les actants; puis nous identifierons chacun des personnages du Torrent.

Le héros problématique.

a) François-Claudine.

"Le développement de la fable est habituellement mené grâce à la présence de quelques personnages ou héros liés par des intérêts communs ou par d'autres liens. Les rapports mutuels des personnages à un moment donné constituent une situation."
Tomachevski, "Thématique",
Théorie de la littérature, p.271.

En se situant au niveau de l'Histoire, c'est-à-dire, en oubliant, pour l'instant, que François Perrault est le narrateur de sa propre histoire, abordons le personnage de François.

Notre étude des actants sera facilitée par le point de vue unique dans lequel se placent les actants, unifiés par la subjectivité du narrateur-héros. Ainsi, en analysant les rôles tels qu'ils apparaissent dans la perspective de François Perrault, nous aurons cerné le problème actantiel du Torrent.

Il est évidemment le héros: non seulement parce qu'il tient la plus grande place dans le Torrent, mais parce que l'histoire que nous raconte le narrateur est la biographie de François: ce qui lui arrive de l'âge de la conscience (son enfance) à sa mort:

Après une enfance suppliciée par la stricte défense de la connaissance intime, profonde, tout d'un coup, j'ai été en face du gouffre intérieur de l'homme. Je m'y suis abîmé. De mon vivant je goûte au jugement dernier: cette confrontation réelle avec soi.
le Torrent, p. 55.

D'ailleurs, les deux parties du roman à suspens constituent la jeunesse et l'âge mûr de François Perrault.

La forme extérieure du roman est essentiellement biographique.¹

François se présente comme le héros problématique dont parle Lukacs; il se situe dans une exotopie, entre la société dégradée et les valeurs authentiques qu'il cherche. Dès le début de la nouvelle, on connaît la séparation de François d'avec la société dégradée:

J'étais un enfant dépossédé du monde.
Par le décret d'une volonté antérieure à la mienne, je devais renoncer à toute possession en cette vie. Ibid., p. 9.

¹Lukacs, Théorie du roman, p. 72.

Claudine éduque son fils hors de la société, car celle-ci est dégradée selon son point de vue--qui sera celui de François lui-même:

-Le monde n'est pas beau François. Il ne faut pas y toucher. Renonces-y tout de suite, généreusement. Ne t'attarde pas. Fais ce qu'on te demande sans regarder alentour. Tu es mon fils. Tu me continues. Tu combattras l'instinct mauvais, jusqu'à la perfection.
le Torrent, p. 19.

On peut déjà conclure que François et sa mère, au début du roman, font partie de la même exotopie, François étant lié indissolublement à sa mère:

. . . je participais de ma mère, tel un outil dans ses mains. Ibid., p. 10.

Ou encore:

Dans ce temps-là, j'étais si dépendant de ma mère que le moindre mouvement intérieur se répercutait en moi. Ibid., p. 13.

Ce qui prouve qu'il y a eu changement; mais nous y reviendrons. Voyons d'abord ce qui se passe dans cette première partie. Nous avons dit lors de notre analyse fonctionnelle, qu'il y avait, d'une part, interdiction, puis d'autre part, transgression:

Je résolus d'aller à la rencontre d'un visage d'homme. . . Que dirait ma mère au retour de la traite des vaches, lorsqu'elle s'apercevrait de mon absence. D'avance, je me recroquevillais sous les coups mais je continuais de marcher. Mon désir était trop pressant, trop désespéré.
Ibid., p. 15.

Parce qu'elle est la seule personne qu'il ait connue, François s'identifie à sa mère. Entre eux, des relations d'esclavage:

Ma mère se retourna vers moi et, du ton sur lequel on parle à un chien, elle me cria:
-A la maison, François! le Torrent, p. 17.

De plus, François craint sa mère, il est terrorisé par son regard, car elle pénètre dans son intimité, elle viole son intimité:

Au comble de voir que ma mère avait pu deviner un désir que je ne lui avais jamais confié, je levai les yeux sur elle, semblable à quelqu'un qui a perdu tout contrôle de soi. Et, c'est dans mes yeux égarés retenus prisonniers dans les siens, que se déroula tout l'entretien. J'étais paralysé, magnétisé par la grande Claudine. Ibid., p. 19.

La grandeur de Claudine ne fait d'ailleurs que concrétiser son emprise sur son fils:

Grande, forte, nette, plus puissante que je ne l'avais jamais cru. Ibid., p. 17.

Il est intéressant de noter que Claudine se présente à François d'une manière disloquée: le héros ne perçoit d'elle que ses pieds, sa stature, ses mains ou bien le bas de son visage (sa bouche), mais il ne les perçoit pas simultanément:¹

¹ A propos de la dislocation chez Anne Hébert, consulter Gérard Bessette, La dislocation dans la poésie d'Anne Hébert, Revue de l'Univ. Ottawa, no 36, janvier 1966.

Je voyais la grande main de ma mère quand elle se levait sur moi, mais je n'apercevais pas ma mère en entier, de/pied en cap. J'avais seulement le sentiment de sa terrible grandeur qui me glaçait. le Torrent, pp. 9-10.

Les seules relations de François avec sa mère sont des relations d'autorité et d'agressivité:

En dehors des leçons qu'elle me donna jusqu'à mon entrée au collège, ma mère ne parlait pas. La parole n'entrait pas dans son ordre. Pour qu'elle dérogeât à cet ordre, il fallait que le premier, j'eusse commis une transgression quelconque. C'est-à-dire que ma mère ne m'adressait la parole que pour me réprimander, avant de me punir. Ibid., p. 10.

Entre François et Claudine se dessine bientôt une relation d'opposant, succédant à la relation d'adjuvant.¹ Et François ne peut alors considérer l'éducation qu'il a reçue de sa mère comme une valeur adverse. Le rôle de Claudine est donc renversé dans la perspective du héros, et les valeurs de la société dégradée deviennent l'objet d'une recherche. On parle d'un renversement total, tel que l'indique le schéma suivant:

¹Pour la typologie des actants, consulter Angenot, "Théories des actants romanesques", Critère. Le rôle du médiateur a été plus précisément étudié par René Girard, Mensonges romantiques et vérités romanesques, Grasset, 1960; celui des influenceurs par Claude Brémont, "Le rôle d'influenceur", Communications no 6, 1970.

François
Claudine

enfance:

société dégradée:

valeurs authentiques:

le clochard:
la communication
l'instinct
la parole
la possession
le plaisir

l'absence
le silence
le travail
le contrôle de soi
la solitude

François

adolescence:

société dégradée:

valeurs authentiques:

Claudine et son
éducation:
la solitude
l'absence
le silence
le travail
le contrôle de soi

la communication
la possession
l'instinct
le plaisir
la parole

C'est que lorsqu'il sort du collège, François doute de sa mère; il regrette de ne s'être pas tout de suite aperçu qu'elle était son principal opposant:

Soudain, j'entrevis ce qu'aurait pu être ma vie. Un regret brutal, presque physique, m'étreignit. Je devins oppressé. Quelque chose se serrait dans ma poitrine. Je voyais s'éloigner mes camarades, un par un ou par groupes. Je les entendais rire et chanter. Moi, je ne

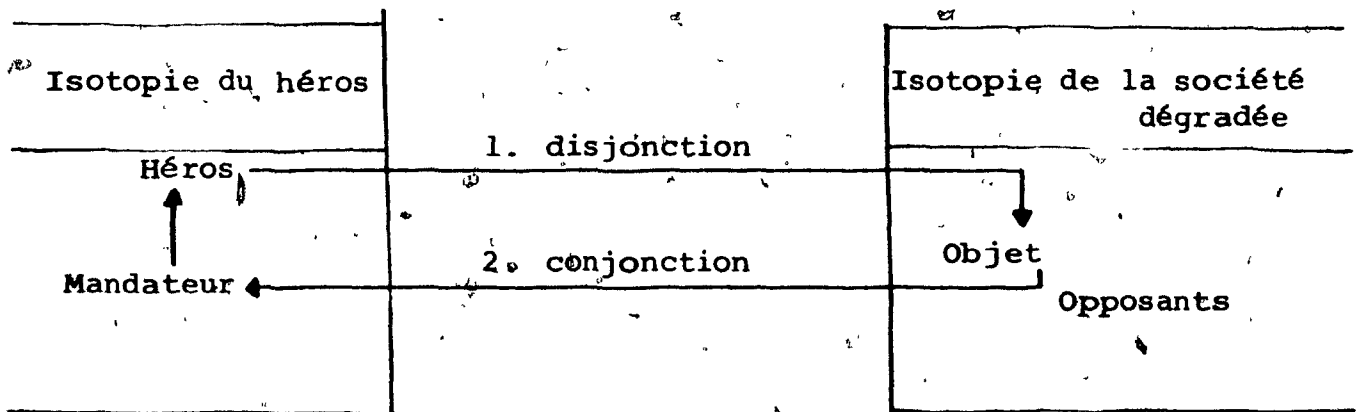
connaissais pas la joie. Je ne pouvais pas connaître la joie. C'était plus qu'une interdiction. le Torrent, p. 25.

Et un peu plus loin:

Je ne bronchai pas. Je regardai ma mère et la certitude s'établissait en moi, irrémédiable. Je me rendis compte que je la détestais. Ibid., p. 27.

Si maintenant on regarde cette première partie, jusqu'à la révolte de François, on reconnaît le schéma actantiel du conte populaire: Claudine, mandatrice, envoie François, le héros, réparer l'affront que lui a fait la société; il revient chez lui avec l'argent (objet matériel) exigé par sa mère pour qu'il devienne prêtre.

Schéma structural du conte



Mais il refuse de briser sa vie à cause d'une vengeance qu'il considère accomplie. C'est un peu comme si François Perrault, jusque là héros de conte, s'apercevait qu'il a été dupé par sa mère. Réalisant que pour celle-ci, la vengeance, c'est la prêtrise, il se refuse à être la victime; car il sait que la valeur recherchée est dérisoire. En constatant la dérision de son rôle (voué à l'échec), François inaugure le roman. Pour lui, Claudine devient l'opposant, et sont liés à elle les professeurs du collège:

Quant aux professeurs, à tort ou à raison, je les considérais les alliés de ma mère. Et j'étais particulièrement sur mes gardes avec eux.
le Torrent, p. 23.

Quant à Dieu, il a été, dès l'enfance de François, associé à l'autorité: le héros le craint, tout comme il craint sa mère:

Quand j'étais petit, je m'endormais, abruti de travail et de crainte. Il m'arrivait alors parfois de sentir, un instant, une présence qui était une espèce de consolation, supérieure à tout ce que j'ai souffert. Je n'osais m'abandonner à cette douceur, appelée tentation de mollesse par ma mère. Je me raidissais,

conscient de tuer peut-être un ange en me récusant. Pour me raisonner, je me disais que ce ne pouvait être qu'un mauvais ange, car les bons font la police de Dieu et punissent les petits enfants trop tendres. le Torrent, p. 56.

François et sa mère sont donc en hostilités. Mais c'est la révolte de François qui constitue la première attaque; il s'agit non seulement d'un refus de la volonté de sa mère (refus d'identification à sa mère), mais d'une révolte verbale, puisque c'est la première fois que François parle à sa mère, sans que ce soit par stricte nécessité:

-Je ne retournerai pas au collège. Je n'irai jamais au Séminaire! Tu fais mieux de ne pas compter sur moi pour te redorer une réputation. . . Ibid., p. 28.

La réaction de Claudine est alors d'une violence physique extrême. François, qui n'a connu de sa mère que les coups de bâton, s'étonne d'une aussi sauvage réaction chez une femme qui prêche la maîtrise des instincts:

J'entendis tinter le trousseau de clefs. Elle le brandissait de haut. J'entrevis son éclat métallique comme celui d'un éclair s'abattant sur moi. Ma mère me frappa plusieurs fois à la tête. Je perdis connaissance.

Quand je rouvris les yeux, je me trouvais seul, étendu sur le plancher. Je ressentais une douleur violente à la tête. J'étais devenu sourd. Ibid., pp. 28-29.

Ainsi, pour avoir transgressé l'ordre de la parole, François est puni par où il a péché: sa mère lui interdit à jamais

toute communication avec la société. Les communications entre Claudine et son fils sont rompues:

Cette femme ne m'adressa plus un mot depuis la fameuse scène où, la première fois, je m'étais opposé à sa volonté. le Torrent, p. 30.

Toutefois, l'identification se fait désormais entre François et la nature:

Je me croyais défait de ma mère et je me découvrais d'autres liens avec la terre. Ibid., p. 29.

	François Nature	
<u>Société dégradée</u>		<u>Valeurs authentiques</u>
Claudine Professeurs Dieu		Communication avec la nature Instinct, plaisir

Mais pressentant que Claudine ne s'est pas encore avouée vaincue, François devra se reprendre un allié, s'il veut se débarrasser pour de bon de son opposant:

Le jour de la rentrée approchait. Ma mère s'était raidie et n'attendait que le moment de faire volte-face, toute sa vigueur ramassée et accrue par cette longue et apparente démission qui n'était en réalité qu'un gain remporté sur sa vivacité. . .

Je la devinais en pleine possession de son pouvoir. . . Elle s'élevait au-dessus de tout, sûre de son triomphe final. Cela me rapetissait. Et je savais que bientôt ce serait inutile d'essayer d'éviter la confrontation avec

la gigantesque Claudine Perrault.
le Torrent, pp. 33-34.

Car il s'agit d'une confrontation à mort.

b) François-Perceval.

Cet allié, François le trouve en Perceval:

C'est vers ce temps que Perceval fit son arrivée chez nous. Ce cheval quasi sauvage, ne se laissait pas m^âter par la grande Claudine qui en avait dompté bien d'autres. Il lui résistait avec une audace, une persévérance, une rouerie qui m'enchantaient. Toute noire, sans cesse les naseaux fumants, l'écume sur le corps, cette bête frémissante ressemblait à l'être de fougue et de passion que j'aurais voulu incarner. Je l'enviais. Ibid., p.31.

Entre François et Perceval, une complicité, mêlant à la fois la crainte et l'admiration: grâce à Perceval, François peut pousser sa haine jusqu'à la violence du meurtre:

Je me tournai vers Perceval. . .

Je ne me rendais pas compte que cela surtout m'était insupportable de constater une haine aussi mûre et à point, liée et retenue, alors qu'en moi je sentais la mienne inférieure et lâche. Ce démon captif, en pleine puissance, m'éblouissait. Je lui devais en hommage et en justice aussi de lui permettre d'être soi dans le monde. A quel mal voulais-je rendre la liberté? Etait-il en moi? Ibid., pp. 34-35.

Ici, le torrent se présente comme un opposant à la libération de Perceval et de François:

Le torrent me subjuguait, me secouait, de la tête aux pieds, me brisa dans un remous qui faillit me désarticuler. . .

Quelle lutte m'a donc épuisé de la sorte?
Lutte contre l'eau? Se peut-il que je revienne du torrent? Ah! quel combat atroce m'a meurtri?
Ai-je combattu corps à corps avec l'Ange? . . .
le Torrent, pp. 35-36. \

La première partie du Torrent peut se résumer ainsi:
une première situation actantielle dont le schéma semble celui du conte et une seconde situation actantielle qui est celle du roman. Dans celle-ci, on distingue une exotopie du héros composée du héros lui-même, François, et de son double et allié Perceval (le diable et l'instinct); et une isotopie de la société dégradée que voudrait réintégrer le héros, malgré les interdictions de Claudine. Celle-ci fait partie de la société dégradée; la société dégradée est représentée par le clochard, les camarades de collège et les professeurs:

-François, je retournerai au village la tête haute.
Tous s'inclineront devant moi. J'aurai vaincu!
Vaincre. Je ne permettrai qu'un salaud d'ivrogne bave sur moi et touche à mon fils. Tu es mon fils. Tu combattras l'instinct mauvais jusqu'à la perfection. Tu seras prêtre! Le respect!
Le respect, quelle victoire sur eux tous!
Ibid., pp. 19-20.

Le héros donc pris entre le désir de communiquer et la crainte de la société (que lui a inspirée sa mère). La première partie

du Torrent peut alors recouvrir le schéma actantiel suivant:

<u>Exotopie du Héros</u> <u>Héros</u> : François <u>Adjuvant</u> : Perceval	
<u>Isotopie de la société</u> dégradée <u>Opposants</u> : 1. Claudine 2. Torrent <u>Adjuvants</u> : 1. Dieu 2. Professeurs	<u>Isotopie des valeurs</u> authentiques <u>Médiateurs</u> : 1. Clochard 2. Camarades

Il nous reste à trouver les actants de la seconde partie du Torrent; il nous faut intégrer les autres personnages dans le schéma actantiel que nous venons de trouver.

c) François-Amica.

Reprenant le chemin de son enfance, émergeant de sa solitude, François part à la rencontre d'Amica. Il n'a plus accès à la société, (criminel qui a peur d'être démasqué): il n'y voit que des ennemis, (le coroner, la police. . .).

Le colporteur lui-même est considéré comme opposant: c'est pourquoi François réagit avec agressivité envers lui:

Le bric-à-brac des colporteurs est installé sur ma terre, au bord de la route. Il y a là deux personnages sans forme, drapés, encapuchonnés, debouts, tels des arbres gris. . .

Je sens mes muscles durs et le souffle robuste de ma poitrine. Je vais, enfin, pouvoir mesurer ma force en chassant ces intrus!
le Torrent, p. 40.

François est donc allé chercher Amica, pour pouvoir enfin communiquer (trouver l'amour?) avec un être de chair, et aussi pour posséder cet être de chair (assouvir ses instincts): il s'agit donc d'une double transgression des interdictions de sa mère. François, désormais adulte, assume la responsabilité de ses actes: il tente de refaire sa vie, il essaie de connaître ce qu'on lui a interdit. Amica n'existe finalement que parce que François lui donne droit à l'existence dans sa vie:

Et voilà que je lui donne un nom. Moi, l'homme-sauvage, je sens monter à mes lèvres un nom de femme, tel un don à offrir. Moi qui n'ai jamais rien reçu, je goûte à ce miracle du premier don. Je l'appelle Amica. Elle a probablement un autre prénom, mais en aucun temps je ne l'entendrai prononcer, et celui-là je viens de l'entendre pour la première fois. Je l'ai entendu s'assembler en moi et jaillir hors de moi pour qu'elle le prenne. Elle l'a pris, car elle est devenue mienne et j'ai acquis le droit de la désigner.
Ibid., p. 44.

Mais Amica est vite associée au diable, non pas à ce diable envoûtant, qu'était Perceval; plutôt à la perversité de la société qu'on trouvait déjà chez le clochard de l'enfance:

. . . dès que j'ai vu cette femme, ce qui m'a attiré en elle, c'est justement je ne sais quoi de sournois et de mauvais dans l'oeil.
le Torrent, p. 45.

Le masochisme n'est-il pas directement lié au sadisme?:

Je lui ferai part du torrent. Je l'initierai aux yeux de ma solitude. Elle verra que je suis le plus à craindre des deux et frissonnera. Je la sentirai frissonner contre moi. Mes mains sur sa gorge, ses yeux suppliants. . .

Amica est le diable. Je convie le diable chez moi. Ibid., p. 46.

François, à cause de sa mère, ne connaît, des relations avec les humains, que l'esclavage. Il établit donc avec Amica des relations telles:

La dialectique hégélienne reposait sur le courage physique. Celui qui n'a pas peur sera le maître, celui qui a peur sera l'esclave. La dialectique romanesque repose sur l'hypocrisie. La violence, loin de servir les intérêts de celui qui l'exerce, révèle l'intensité de son désir; elle est donc un signe d'esclavage.¹

Mais si Amica est médiatrice entre le héros et les valeurs qu'il veut atteindre, elle devient bientôt une étrangère, un témoin gênant, tout comme le chat, son double:

¹Girard, Mensonges romantiques et vérités romanesques.

Cela me rappelle un certain chat.
le Torrent, p. 51 et suivantes.

Amica ressemble de plus en plus à Claudine, avec son regard inquisiteur:

Et, aujourd'hui, de trouver cette femme aux yeux si étonnamment semblables, rivés sur moi, je crois voir mon témoin surgir au jour. Mon témoin occulte émerger dans ma conscience, en face de moi, bien au clair. Il me torture! Il veut que j'avoue! Ibid., p. 52.

Tout se mêle alors dans la conscience de François, car la médiatrice a un double rôle:

Percevoir le désir, en vérité, c'est percevoir le médiateur dans son double rôle maléfique et sacré.¹

Amica est à la fois le diable et la représentante de l'autorité divine:

Je communique avec elle au lieu d'avec moi. Mon âme est violée. On m'avait dit que Dieu seul avait ce pouvoir et ce droit. L'arrêt suprême sera prononcé par une drôlesse. En ce moment je voudrais croire en Dieu, en sa droiture terrible et sa parfaite grandeur. Ibid., p.60.

Elle se révèle enfin de la même isotopie que la police et que le colporteur, symboles abjects de la société dégradée.

François ne voit alors qu'une issue: le crime: se débarrasser de cette fausse médiatrice:

¹Girard, Mensonges romantiques et vérités romanesques.

Quand elle remontera, je l'étranglerai. Ou plutôt, j'attendrai le retour complet de ma vigueur et je jetterai l'espionne dans l'eau. Un instant, mes bras la balanceront au-dessus du précipice. Elle se débattrra. Je ne coûterai pas à ses cris, mais seulement à ses convulsions de terreur. Puis, Amica sera décapitée et démembrée. Ses débris bondiront sur les rochers. le Torrent, p. 61.

Et le vol que fait Amica de l'"argent du mal" ne fait que précipiter sa perte. On a donc, ici aussi, un revirement de situation: au début:

	François	
<u>société dégradée</u>		<u>valeurs authentiques recherchées</u>
(colporteur <u>opposant</u> (police (la justice		<u>médiateur</u> : Amica

à la fin:

	François	
<u>société dégradée</u>		<u>valeurs authentiques dérisoires</u>
(Claudine/Dieu/ <u>opposant</u> : (le torrent (Amica/chat (police, (colporteur		(Néant)

d) François-torrent.

Il ne nous reste plus qu'à spécifier la fonction ou les fonctions de l'actant qui nous reste: le torrent, qui donne son titre au roman.

Le torrent apparaît dans le récit après la révolte de François. La perte de communication avec le monde extérieur (surdité) inaugure une attirance pour le torrent:

Le torrent prit soudain l'importance qu'il aurait dû toujours avoir dans mon existence. Ou plutôt, je devins conscient de son emprise sur moi. Je me d battais contre sa domination. Il me semblait que sur mes vêtements, mes livres, les meubles, les murs, un embrun continu montait des chutes, et patinait ma vie quotidienne d'un goût d'eau indéfinissable qui me serrait le coeur. De toutes les sonorités terrestres, ma pauvre tête de sourd ne gardait que le tumulte intermittent de la cataracte battant mes tempes. Mon sang coulait selon le rythme précipité de l'eau houleuse.
Le Torrent, p. 30.

Le torrent devient alors omniprésent. Toute la seconde partie de la nouvelle est dominée par lui. Le torrent est un symbole. Et de plus, il est particulièrement ambigu. On a vu comment, dans la première partie, il était l'opposant de François. Dans la seconde partie, pourtant, il semble parfois être identifié au héros:

Je me suis tiré près des chutes. Il est nécessaire que je regarde mon image intérieure. Je

me penche sur le gouffre bouillonnant. Je suis penché sur moi. le Torrent, p. 57.

Comment concilier ces deux fonctions opposées à l'intérieur du même actant? On peut se demander si la fonction du torrent est positive ou négative. Le torrent est attirant; il est un désir, plus fort que toute la volonté de François; il est une domination liée à la fatalité. C'est lui la fatalité du Torrent:

L'être voué à l'eau est un être en vertige.¹

Ce vertige est celui du cauchemar:

L'eau mêlée de nuit est un remords ancien.²

Le torrent est donc une puissance maléfique:

L'imagination du malheur et de la mort trouve dans la matière de l'eau une image matérielle particulièrement puissante et naturelle.³

On peut dire que le torrent résume bien (rhétorique ostentatoire) le Torrent:

Comme Claudine et Amica, il porte en lui des puissances maléfiques insoupçonnées au premier abord. Claudine s'est transformée en opposant; tout comme Amica qui s'est révélée peu à peu sous son vrai masque: un diable. Il en est de même pour le torrent. Au début, François croit qu'il va le libérer:

L'eau seule peut se débarrasser de la terre.⁴

¹Bachelard, L'eau et les rêves.

^{2,3,4}Ibid.

Par sa transparence et son dynamisme, l'eau est attirante:

La vie la plus belle et la plus forte devait ressembler à cela: une eau transparente et vive, sans jamais revenir en arrière, renouvelant ses images à mesure.¹

Comme on sait que François est sous la domination de la terre, pour avoir voulu échapper à celle de sa mère, le torrent paraît positif au premier abord. Mais peu à peu, il se connote de cauchemar; il est indissociablement lié à l'angoisse du roman noir. Il se révèle dans toute sa splendeur maléfique. Il appelle au suicide. Il devient la domination suprême. Mais, contrairement à Claudine et à Amica, il ne sera pas vaincu par François. Le torrent est le seul actant qui demeure lorsqu'il n'y a plus de vie. C'est pour cela que le titre de la nouvelle est si révélateur: c'est que le torrent, double de tous les actants, est finalement le seul victorieux. Il donne son sens à la fatalité qui semble suspendue comme l'épée de Damoclès au-dessus de tout le Torrent. Il est une ostentation du récit, en même temps qu'un masque. L'analyse idéologique pourra lui donner du récit, en même temps qu'un masque. L'analyse idéologique pourra lui donner une profondeur mythique. Car tout symbole est lié à l'idéologie. C'est comme pour les liens du diable et de Dieu: seule une étude diachronique peut mettre

¹ Anne Hébert, La canne à pêche, p. 2.

parfaitement en lumière ces ambivalences. Le torrent est le seul actant qui ne prend pas sa signification par rapport à François: c'est François qui s'incline devant lui. A cause du torrent, François est véritablement un héros problématique.

La problématique du héros.

"Il faut réserver le titre de héros au personnage qui triomphe du désir métaphysique dans une conclusion tragique et devient ainsi capable d'écrire le roman. Le héros et son créateur sont séparés tout au long du roman mais ils se rejoignent dans la conclusion." Girard, Mensonges romantiques et vérités romanesques.

Le héros du Torrent est à la fois son propre adjuvant et son propre opposant.

Tous les héros de roman attendent de la possession une métamorphose radicale de leur être.

François est, de plus, sa propre victime: il s'est condamné à l'échec.

Le héros de roman est un être problématique, un fou, un criminel, parce qu'il cherche toujours des valeurs absolues sans les connaître et les

vivre intégralement et sans pouvoir, par cela même, les approcher.¹

Le rôle du héros romanesque étant dérisoire, pour ne pas dire absurde, on pourrait même contester son importance:

Le héros n'est guère nécessaire à la fable. La fable comme système de motifs (fonctions) peut entièrement se passer du héros et de ses caractéristiques. Le héros résulte de la transformation du matériau en sujet et représente d'une part un moyen d'enchaînement des motifs et d'autre part une motivation personnifiée du lien entre les motifs.²

Donc, si nous avons commencé par cerner l'actant-héros dans sa sphère d'action, (c'est-à-dire dans ses fonctions), c'est pour faciliter notre recherche des autres actants. Ainsi, si nous résumons le problème actantiel du Torrent, nous pouvons distinguer une classe d'actants dérivés du héros (le double de François et l'auxiliaire Perceval) et, une classe d'actants opposants: ceux de la société dégradée: (Claudine représentante de Dieu, Amica et son double le chat, ainsi que les autres tenants de la société: colporteur, clochard, professeurs, camarades, policiers... enfin tout le "village"). Nous pouvons aussi affirmer que toutes les relations se font par rapport à François le héros: c'est du point de vue de François

¹Lukacs, Théorie du roman, p. 176.

²Tomachevski, "Thématique", Théorie de la littérature.

que Claudine est un opposant, que Perceval et Amica sont liés au diable, qu'Amica est le chat et l'espionne de la police et que la nature lui tient lieu de mère.

Entre ces différents personnages, aucun lien véritable si ce n'est un lien symbolique. Pourtant ils semblent n'apparaître que lorsque François en a besoin, un peu comme dans l'univers onirique.

Les symboles surgissent lorsque l'âme poétique a besoin de styliser dans un masque un des multiples états de sa relation au monde.¹

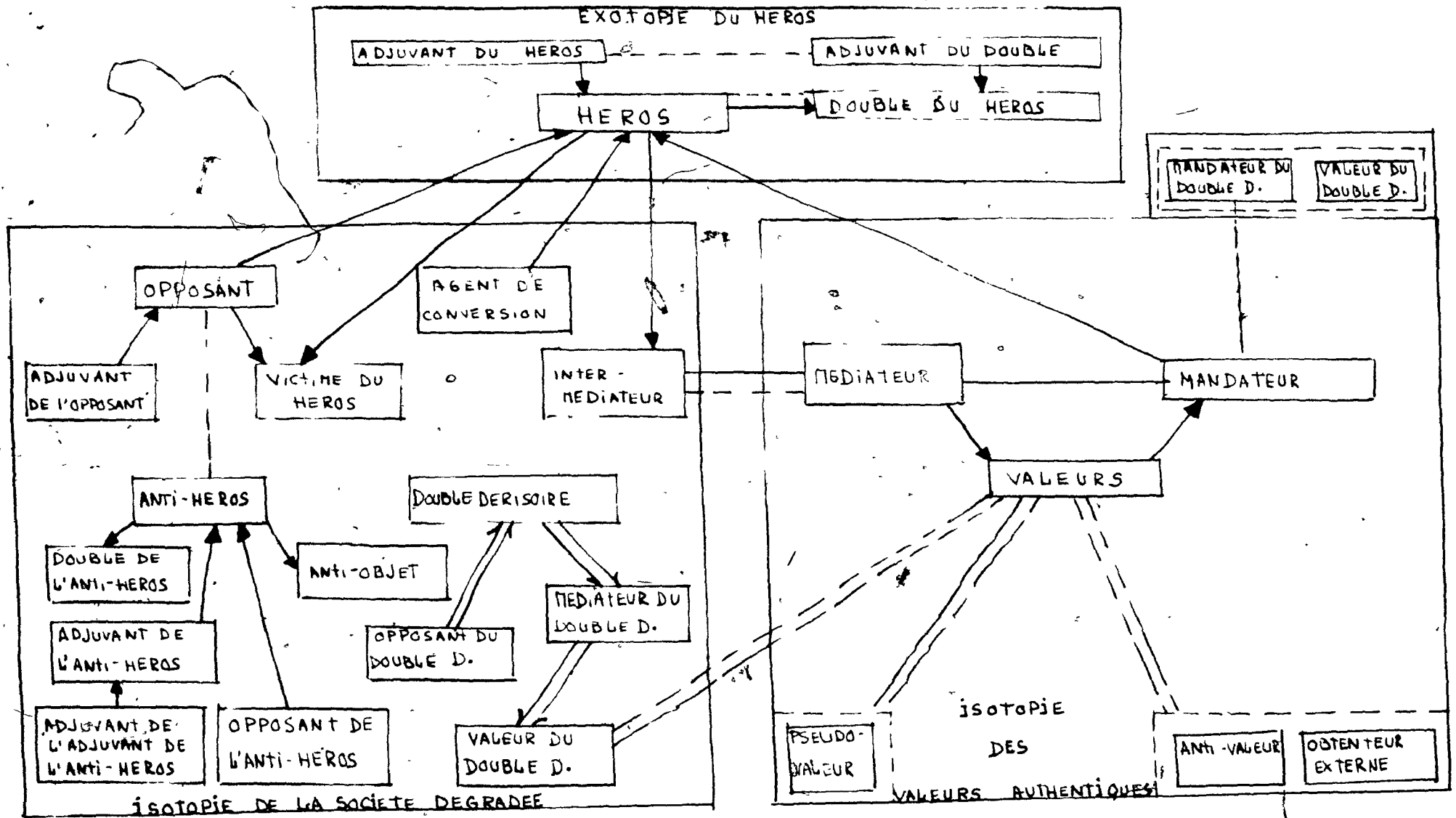
Mais qu'est donc le symbole? il s'agit de la synthèse d'une dualité, de la mise ensemble d'éléments contraires et dialectiques, ce qui produit une simultanéité de sens. On peut se demander si c'est une caractéristique de l'univers romanesque:

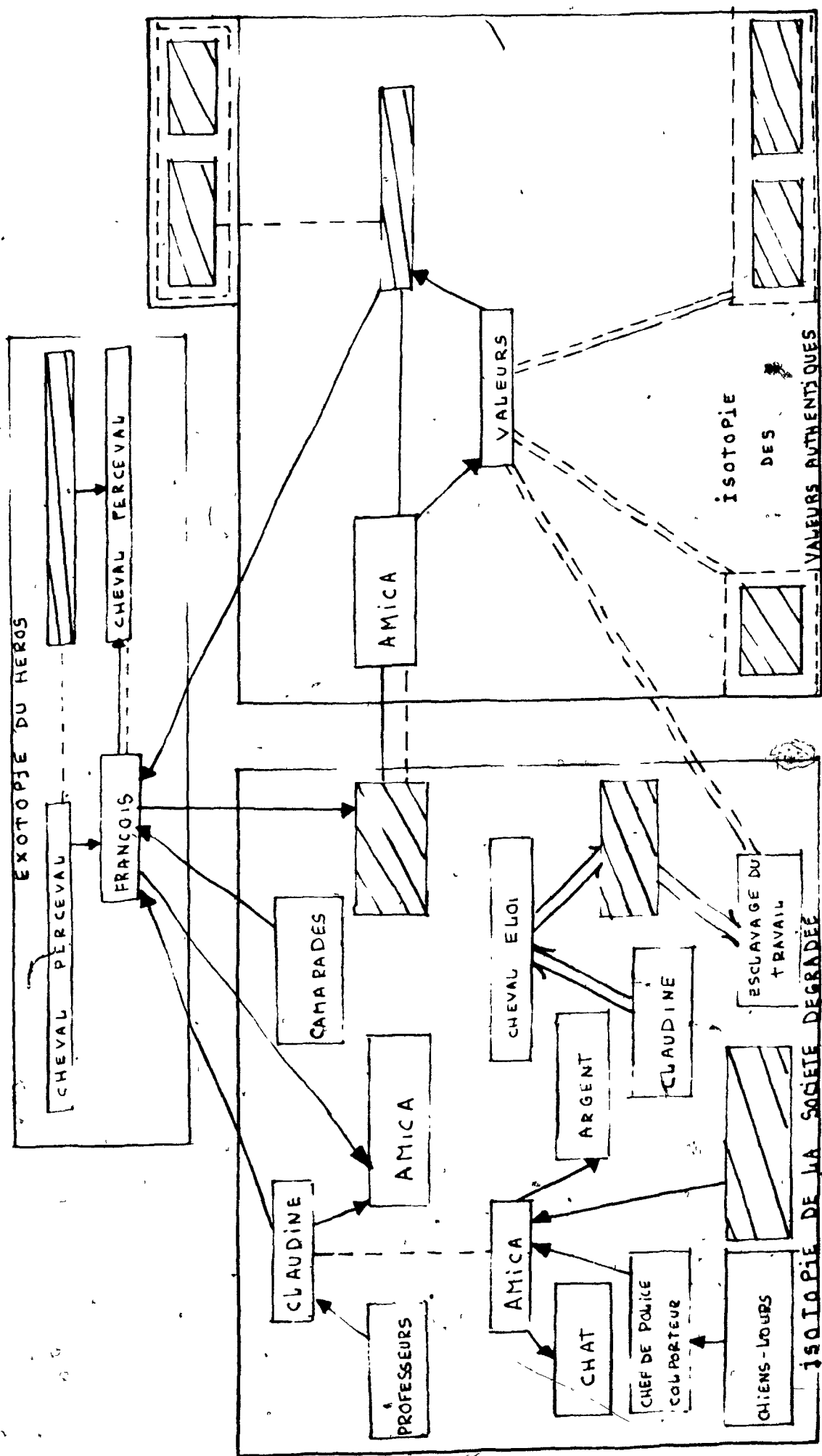
C'est que l'individu romanesque, qu'il soit destiné à mirer exactement la réalité sociale ou au contraire à la dissoudre, garde toujours une nature de symbole aux deux sens complémentaires du terme: synthèse de signes distincts et image (projection imaginaire de cette synthèse).²

Le symbolisme est évident dans le Torrent; il contribue à semer l'ambiguïté. Le symbolisme ne peut pourtant être intégré à ce

¹Pagé, Anne Hébert, p. 55.

²Michel Zeraffa, Roman et société, Paris, P.U.F., 1971, pp. 37-38.





niveau-ci: il faudra attendre l'analyse idéologique. Car le symbole est lié essentiellement au référent; il relève donc de l'idéologie.¹

Les attributs des personnages.

Nous avons vu, dans un premier temps, les relations actantielles. Nous essayerons de préciser le plus possible cette étude en donnant les attributs et les caractéristiques de chacun des personnages:

La présentation des personnages, sortes de supports vivants pour les différents motifs (fonctions) est un procédé courant pour grouper et enchaîner ces derniers. L'application d'un motif (fonction) à un certain personnage facilite l'attention du lecteur. Le personnage joue le rôle d'un fil conducteur permettant de s'orienter dans l'amoncellement des motifs (fonctions) d'un moyen auxiliaire destiné à classer et à ordonner des motifs (fonctions) particuliers. . . Caractériser un personnage est un procédé qui sert à le reconnaître. On appelle caractéristique d'un personnage le système de motifs (fonctions) qui lui est indissociablement lié. . .²

¹La différence entre le signe et le symbole est la suivante. Le signe est la relation entre un signifiant et un signifié du discours et le symbole est la relation entre un symbolisant et un symbolisé référentiels. Le lien entre signifiant et signifié est donc arbitraire (au sens où de Saussure emploie ce terme), tandis que le lien entre symbolisant et symbolisé est un lien naturel.

²Tomachevski, "Thématique", Théorie de la littérature.

La caractérisation peut donc être: soit directe, c'est-à-dire ouvertement avouée par le personnage ou par un autre personnage, soit indirecte, si elle se déduit d'une conduite. Ici, puisqu'il s'agit d'un narrateur-héros, tout ce qui relève du héros est direct, et tout ce qui a trait aux autres personnages l'est aussi. De plus, toutes les caractéristiques--autant celles qui concernent le héros, que celles qui concernent les autres participants du Torrent--sont teintées d'émotion, de subjectivité. On peut aussi parler ici d'une distinction entre les personnages, sur le plan de l'évolution interne: le héros, François, est finalement le seul qui évolue: il change d'avis, se trompe, se rétracte et se révolte, tandis que Claudine et Amica sont des personnages figés dans la mémoire de François. Les caractéristiques coïncident, en fin de compte, avec les prédicats actantiels.

Quant aux attributs (vêtements, objets caractéristiques, fétiches, lieux, entourage, noms, manières, âges, sexes, gestes, habitudes, qualités, défauts. . .), ils constituent des variables; ils se forment en oppositions binaires, permettant de rendre tel personnage significatif par rapport à un tel autre, grâce à telle distinction:

Ecrire un roman, par conséquent, ce sera non seulement composer un ensemble d'actions humaines, mais aussi composer un ensemble d'objets tous liés nécessairement à des personnages par proximité ou par éloignement.¹

Nous pouvons, par exemple, retenir que François est un enfant qui ne connaît pas la détente, ni la joie (comme sa mère); il est seul, "dépossédé du monde" et replié sur lui-même; sa méfiance chronique, son angoisse existentielle malade, et son agressivité le caractérisent; puis il découvre les secrets de la rêverie jusqu'à ce qu'il soit rongé par les remords de son crime; il devient alors sado-masochiste, paranoïaque, et suicidaire. On pourrait alors distinguer chez lui les traits évolutifs des traits stables. Le clochard est sale, vieux et ridicule--comme le colporteur. Claudine est grande et puissante, (importance de ses mains et de son regard), dure, travaillante et silencieuse; elle réprime en elle l'instinct; femme hideuse et volontaire, brusque et hantée par la perfection, elle est engagée dans une course contre la montre. Elle se dissimule derrière l'immutabilité de son ordre. Mais dès que celui-ci est perturbé, elle devient agressive: on n'a qu'à se souvenir de l'épisode du clochard ou de celui de la surdité de François.

¹ Michel Butor, Essais sur le roman, Paris, Gallimard, 1969, p. 68.

Son instinct de domination en effet n'est que la conséquence d'une aliénation dont elle a été victime. Avec passion, elle a voulu exister pleinement; mais la société de cette époque n'accordait qu'un seul type d'estime à la femme, le respect de la mère.¹

Nous aborderons l'archétype maternel au niveau idéologique.

Quant à Amica, elle est tout le contraire de Claudine: jeune, charnelle et attirante.

Nous remarquons donc que dans le Torrent, les attributs sont des variables prédicatifs. C'est pourquoi l'analyse prédicative doit être antérieure.

Nous pouvons donc conclure ce chapitre en refaisant brièvement notre démarche: à partir des fonctions élaborées au plan heuristique, nous avons établi les relations actantielles (unifiées au sein du héros problématique). Nous avons pu remarquer deux ruptures: une première rupture, indiquant le passage du conte au roman et une seconde rupture occasionnant la coupure finale: le suicide.² Cette structure insiste sur l'absurdité

¹Pagé, Anne Hébert, p. 83.

²Angenot a établi trois types de dénouements romanesques: la conversion du héros à la société dégradée, le blocage et la coupure. Le blocage signifie que le héros sera perpétuellement

de la démarche romanesque: la liquidation de l'opposant et la liquidation de la médiatrice pourraient constituer des dénouements en soi; et parce que le héros veut mettre fin à ses échecs répétés, il met fin à ses jours et en même temps au roman. Puis, nous avons remarqué que tous les personnages étaient vus sous l'angle du narrateur-héros et leurs relations étaient subjectives et symboliques. Enfin, le relevé des attributs s'est inséré dans le cadre de la prédication actantielle.

Nous pouvons affirmer qu'au niveau actantiel il y a aussi ambiguïté: caractère idéal des valeurs recherchées, isotopies antagonistes et exotopie ambivalente du héros problématique, doubles, caractère dialectique du médiateur et absence d'un dénouement transparent, et par-dessus tout cela, l'ambiguïté due à la coïncidence entre le héros et le narrateur. Mais il est une ambiguïté essentielle: celle du mode du récit: au niveau de la relation entre histoire et discours, on distingue deux modes: le mode véridique (L'Être) et le mode déceptif (Le Paraître). Le récit du Torrent ne prend tout son sens qu'au niveau de l'être (structure profonde)-- alors que nous n'avons décrit que le niveau

engagé dans sa problématique. Et la coupure, comme son nom l'indique, est une disjonction définitive. Le suicide est une coupure. A consulter: Angenot, "Théorie des actants romanesques".

du paraître: (structure superficielle). Le chapitre qui suit élucidera une grande part du symbolisme actantiel: c'est une démarche herméneutique qui interprète le plan heuristique. Un chapitre comme celui qui suit est nécessaire, afin d'éclairer et de lier à la fois le roman à suspens et les actants romanesques.

CHAPITRE IV

LE TORRENT: UNE REVERIE: UN ROMAN MODERNE

"Tout récit se fonde exclusivement sur une structuration des processus de l'imaginaire. Le mensonge et le rêve sont seuls susceptibles de conférer sa signification au présent comme au passé, et de recréer fictivement l'unité du moi. La vérité de l'égo ne se laisse jamais rationaliser par l'écriture. Seuls les domaines de l'imaginaire sont susceptibles de concilier, fut-ce au prix du mensonge, l'être et sa pensée. Seuls, ils pourront révéler à lui-même l'objet pluridimensionnel, et le totaliser dans le temps".¹

Le torrent se présente comme un roman à suspens dont le héros serait François Perrault. Cela surprend assez, lorsqu'on sait que François est l'assassin recherché et non pas, comme on a l'habitude de trouver dans les romans policiers, l'enquêteur. Il est vrai que le roman à suspens est un type de roman policier

¹Le Cointre et Le Galliot: "Essai sur la structure d'un mythe personnel", Semiotica n° 4.

assez particulier: le héros y est, d'une part, à la recherche d'une énigme et, d'autre part, investi dans une aventure dont on ne sait s'il va en sortir; contrairement à l'intouchable héros du roman policier traditionnel, on ne connaît son sort qu'à la fin du roman.

Voilà ce qui concerne l'intrigue. Mais comment alors concilier cette intrigue et le héros qui est assassin? Comment interpréter, (plan herméneutique) cette ambiguïté? Car l'approche des actants ne nous laisse aucun doute sur la fonction héroïque de François. Aucune des deux parties de ce conflit (intrigue/actants) n'est réductible à l'autre. Il faudra chercher à un autre niveau d'intégration la résolution de cet étrange amalgame, à moins d'y voir un caprice de l'auteur (souci d'originalité: donc transformation individuelle) ou encore l'ignorance de ce même auteur des règles du genre policier. (Ce qui est peu plausible, quand on a affaire à Anne Hébert). Mais avant de sauter aux solutions de facilité, essayons de cerner ce niveau d'intégration supérieur. C'est ce que nous appellerons l'analyse de la structure profonde du Torrent, ou niveau herméneutique.

François Perrault n'est pas seulement le héros de l'intrigue policière, il est le narrateur. Il n'est donc pas seulement héros du plan heuristique, mais aussi héros du plan herméneutique, puisqu'il est lui-même enquêteur sur sa propre identité:

Món investigation est lucide et méthodique. Elle corrobore peu à peu ce que mon imagination ou mon instinct me laissent supposer. J'admire mon détachement qui m'étonne. Puis, tout à coup, je sens que je me dupe. Je crois être sans pitié, et j'édulcore, je bifurque pour échapper à la réalité. Je mens! A quoi bon chercher? A quoi bon mentir? La vérité infuse pèse de tout son poids en moi . . . le Torrent, p. 39.

Cet aveu de François le narrateur nous donne déjà deux indications essentielles: tout d'abord, que l'investigation se fait sur le plan de l'imaginaire, et aussi que l'énigme se trouve dans les souvenirs du héros. Ces deux indices nous permettent de déduire que le Torrent se déroule simultanément sur deux modes: celui du paraître (roman à énigme dans lequel Amica serait à la recherche de François Perrault) et celui de l'être (investigation de François le narrateur sur le mode de la rêverie, une rêverie du souvenir). Nous aborderons donc en trois étapes la structure profonde du Torrent.

Le narrateur.

Mais qui est donc le narrateur?

Hybride curieux, acteur et conteur, le narrateur est l'un des lieux où narration et fiction étrangement se croisent.¹

¹Jean Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman, Seuil, Paris, 1971, p. 256.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que François soit à la fois héros et narrateur, puisque le narrateur est tout de même le lieu de cohésion du roman, celui qui sait. Ici, c'est particulièrement évident parce que le héros et le narrateur coïncident exactement. Le narrateur nous livre son histoire dans l'ordre même où il la vit. Le roman à énigme se superpose ici au roman noir, ce qui fait une ambiguïté particulièrement savoureuse. C'est aussi ce qu'on peut appeler une "vision avec", vision selon laquelle le narrateur ne peut rien savoir sans que ses personnages en prennent conscience: et puisqu'il n'y a qu'un personnage qui prend conscience, tout est filtré par la subjectivité intériorisante de François. Tous les autres personnages nous apparaissent d'après la vision que le héros en a: ils sont dotés d'une charge d'émotivité que le lecteur ne peut contrôler. De plus, il est impossible de distinguer véritablement la parole du narrateur de celle des personnages: comment vérifier si les dialogues rapportés par François sont authentiques? Cette ambivalence entre le constatif (style indirect) et le performatif (style direct) se double d'une autre ambivalence, celle entre la vérité et le mensonge, entre l'être et le paraître: comment savoir lorsque François joue à cache-cache avec lui-même? et comment distinguer et surtout mesurer les nuances de son jugement?



Voilà les problèmes que doit se poser le lecteur.¹ On peut se demander qui serait ce lecteur imaginaire? A qui peut bien s'adresser cette autobiographie, cette confession tragique? On peut alors émettre deux hypothèses: soit qu'elle s'adresse à la société dégradée dont François aurait voulu faire partie, et qu'elle constitue, dans cette optique, une dernière tentative de communication; soit qu'elle soit une investigation personnelle, faite au jour le jour--comme un journal intime--par l'assassin de Claudine Perrault, et qui n'aurait de destinataire que celui qui l'a écrit. Mais il nous faudra attendre un dernier niveau d'intégration qui est celui de l'écriture pour identifier ce lecteur.

Le narrateur est donc un "JE",² une première personne du singulier, une subjectivité intériorisant tout un monde objectif (celui de la société dégradée), un individu en même temps que le principe d'organisation du discours romanesque. Ce peut être une forme de dissimulation, d'anonymat, puisque le "JE" n'a pas

¹Le lecteur n'est pas un vrai lecteur, pas plus que le narrateur est un vrai narrateur. Tous les deux sont fictifs: ce sont des "êtres de papier". Comme les personnages, narrateur et lecteur font partie d'une convention romanesque. Et le lecteur n'est pas plus celle qui rédige cette thèse, que le narrateur est Anne Hébert. A consulter; Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communication no 8, 1966, pp. 18-19.

²Pour le "IL", consulter Barthes, Le degré zéro de l'écriture, pp. 33-36.

besoin d'être objectivement identifié; (on a vu au chapitre précédent comment il était à peu près impossible de déterminer les attributs objectifs de François (habillement, physique . . .)--à part son âge--tout le reste étant brouillé par la subjectivité. Et la dissimulation suppose une simulation qui se substitue à elle. Le héros-narrateur devient omnipotent et presque directeur scénique, nous montrant de lui-même ou de son entourage, ce qu'il veut bien nous montrer et, surtout, comment il veut le faire apparaître au lecteur passif, et impuissant. Et parce qu'il s'agit d'une subjectivité, il y a ambiguïté, puisque l'être humain est toujours en conflit avec lui-même. Cette subjectivité assumée par le discours qui l'assume, tout à la fois, est une autre façon de mettre en évidence le héros problématique. Le "JE" est ici à la fois un signe d'intériorité (le héros) et un signe d'extériorité (le "IL" habituel du narrateur); et c'est le "JE" intérieur qui filtre tout ce que pourrait nous révéler le "JE" extérieur (narrateur). Cela crée une tension que l'irréductible ambiguïté ne fait qu'accentuer. Il y a le François qui veut avouer son crime, qui cherche son identité, l'enquêteur, et le François qui censure, qui a peur du châtimeⁿt et de la révélation, celui qui est interrogé par l'enquêteur. Ce dédoublement cadre bien avec le roman à suspens: François d'enquêteur-narrateur serait le héros du roman à énigme; et François le criminel-héros

vivrait le roman noir. Il y a donc, dans le Torrent, l'affrontement entre deux points de vue: celui du justicier-narrateur et celui de la victime-héros. Et comme un grand et angoissant procès, le roman naît de cet affrontement même, de cette ambiguïté. Il n'y a pas de vérité objective (ou référentielle), chacun des partis est vrai dans la fonction qu'il assume au sein du roman. La démarche de la lucidité est donc une quête double dans le Torrent: celle de la vérité (point de vue de l'enquêteur) et celle d'un sens (point de vue de la victime). Et ce sens ne s'intègre (c'est-à-dire qu'il ne prend sa signification) que grâce au récit-inquisitoire du narrateur. Enfin, le "JE" est celui qui prend la parole et qui révèle cette vérité. Il sert donc de médiateur entre le monde dégradé et le héros. Mais plus que cela, il est le lien entre la réalité et l'imaginaire fictifs.

La rêverie.

La complexité (problème d'ambivalence et de superposition) du narrateur est due, avons-nous dit précédemment, au jeu de reflets entre les modes déceptif et véridique. Parce que le narrateur se situe à un autre niveau que le héros du crime, on peut soupçonner qu'il y a superposition de la réalité (intrigue avec Amica . . .) et de l'imaginaire.

Tout être humain est constitué de son activité
consciente et de ses expériences irrationnelles.¹

Cet imaginaire se déduit pour deux raisons assez évidentes.

Tout d'abord, l'écriture du journal, donc l'oeuvre littéraire, est évidemment un souci d'expressivité, de par sa nature.

Nous aborderons cet artifice lors du chapitre suivant.

Mais ce qui frappe, c'est la différence de niveau entre le François qui assassine sa mère et celui qui assassine Amica et se suicide. Le premier est un héros de roman facilement saisissable, le second nous échappe. Le premier est un souvenir, le second, le présent. Il nous faut donc cerner le problème temporel, avant de parler d'univers imaginaire.

Le temps.

"Le temps, le temps dure, s'étire,
m'enveloppe, me traîne avec lui.
Le silence double le temps, lui
donne sa mesure impitoyable.
J'apprends l'absence, jour après
jour, nuit après nuit".
Anne Hébert, Kamouraska, p. 247.

On distingue dans le roman deux temps: celui de l'énoncé
(de l'histoire) et celui de l'énonciation (du discours). Ni

¹Mircea Eliade, Le sacré et le profane, Gall. Paris, 1965, p. 177.

l'un, ni l'autre ne sont le temps réel; ils sont les temps de deux lectures qu'on peut faire du Torrent: selon l'ordre chronologique et selon l'ordre logique.¹

Le temps de l'histoire, selon lequel les événements sont supposés de se dérouler, se révèle de trois façons: une date précise, des indications de laps de temps écoulés entre les événements ou d'autres indices plus subtils. Il n'y a pas de date précise dans le Torrent, mais des indications précises:

J'allais avoir douze ans et n'avais pas encore contemplé un visage humain, si ce n'est le reflet mouvant de mes propres traits, lorsque l'été je me penchais pour boire aux ruisseaux.
le Torrent, pp. 12-13.

On peut comparer immédiatement avec l'ignorance que le François du plan heuristique (héros) a de son âge, lorsqu'il est interrogé par le colporteur:

-Quel âge as-tu petit gars? Ibid., p. 16.

Il est certain que le petit François pouvait ignorer son âge, alors que le François qui raconte le sait. Cela nous donne donc une opposition entre passé et présent, entre énoncé et énonciation, entre héros et narrateur. Le narrateur continue à donner des indications sur le temps de l'énoncé:

J'avais dix-sept ans! Ibid., p. 25.

¹Le récit est un conflit entre la consécution et la conséquence, selon Todorov, cité par ibid.

Jusqu'au meurtre de Claudine, on peut repérer précisément la vie du héros, grâce à des indications sur les saisons, les semaines, les jours, les heures et mêmes les instants qui séparent chronologiquement les faits de l'énoncé, faits choisis par l'énonciateur et commentés par ce dernier:

Dans ce temps-là, j'étais si dépendant de ma mère . . . le Torrent, p. 13.

ou encore:

Je ne distinguais pas pourquoi ma mère ne me punissait pas sur-le-champs. . . . Dans la suite j'ai compris qu'elle agissait ainsi par discipline envers elle.
Ibid., pp. 11-12.

D'ailleurs l'imparfait s'oppose au présent, dans cette optique, afin de marquer la distinction et la distanciation entre passé et présent. Parfois, le temps semble figé, lorsque l'imparfait dure depuis longtemps au niveau de l'énonciation: l'énoncé devient alors presque un temps statique (si le temps peut être statique!). La scène des livres est significative à cet effet: le Torrent est une confrontation entre le passé et le présent. Entre les deux, entre le temps et l'énoncé et celui de l'énonciation, environ vingt ans:

Qu'est-ce que le présent? Je crois au présent. C'est aussi présent à mon regard que le soleil de mars. Aussi vrai que la première vision d'il y a quinze ou vingt ans . . . Ibid., p. 38.

Autant le passé semblait statique, autant le présent est mouvant, dynamique et angoissé, à l'image de la vie de François:

Je n'ai pas de point de repère. Aucune horloge ne marque mes heures. Aucun calendrier ne compte mes années. Je suis dissous dans le temps.
le Torrent, p. 36.

Ce temps est celui de l'inconscience. La perte de la notion du temps ne se fait que dans la rêverie, le rêve ou la folie. De rêve, il n'y en a pas dans le roman. De folie, on s'en doute un peu:

Oh! je ne suis pas toujours lucide. Ma tête malade déforme les voix . . .
Ibid., p. 55.

Mais pour nous avertir de cette folie, l'énonciateur et narrateur doit poursuivre son enquête sur lui-même (dédoublement); et cette enquête s'abstrait de la réalité. Elle se fait sur le mode de la rêverie:

Depuis combien de temps ai-je repris le lit de ma mère? . . . Ibid., p. 47.

L'utilisation des parenthèses permet de mesurer et de distinguer les deux temporalités et les deux niveaux:

(Quels reptiles frais m'ont enlacé?).
Ibid., p. 46.

On peut donc résumer ainsi le problème temporel du Torrent: il y a un temps de l'énonciation: le présent, signifié purement syntaxique, et un temps de l'énoncé, l'imparfait, et le passé simple. L'imparfait insiste (ostentation) sur l'écart entre les

deux temporalités; le passé simple est dynamique: c'est selon Barthes, le "mensonge manifesté", l'"expression d'un ordre". Il ne marque pas la durée comme l'imparfait, mais l'intérêt d'un acte, d'une parole; plus près de la vie, il est une sorte de vécu au passé.¹ Le temps de l'énoncé est, par son choix d'événements, une contraction du temps réel. Ce temps de l'énoncé est souvent coupé par des réflexions du narrateur, réflexions qui essaient de mettre bout à bout des faits, hors de la temporalité: c'est l'association d'idées, qu'on trouve dans la rêverie.

J'ai trouvé, l'autre jour, dans la remise . . .
le Torrent, p. 12.

Cela pour la première partie du roman, c'est-à-dire, avant le meurtre. Mais après le meurtre, il y a coïncidence entre le temps de la narration (présent: achronique) et celui de l'énoncé.

¹A propos du passé simple: "Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire la multiplicité des temps vécus et superposés, un acte verbal pur débarrassé des racines existentielles de l'expérience, et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès, un mouvement général du monde: il vise à maintenir une hiérarchie dans l'empire des faits . . . soutenant une équivoque entre temporalité et causalité, il appelle un déroulement, c'est-à-dire une intelligence du Récit. C'est pour cela qu'il est le temps factice des cosmogonies, des mythes, des histoires et des romans. Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significative, et non pas un monde jeté, étalé, offert. Derrière le passé simple se cache toujours un demiurge, dieu ou récitant". cf. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, pp. 29-33.

Le héros qui vit son drame et perd la notion du temps est aussi le narrateur. Il n'y a alors qu'un présent qui assume tout à la fois les rêveries passées (par exemple, celle du chat) et les prospectives:

J'avance toujours. Je ne rebrousse pas chemin.
J'irai jusqu'au bout, jusqu'à la plénitude
de ce mal qui m'appartient bien en propre,
à présent, et que j'ignorais ce matin . . .
le Torrent, p. 45.

Le présent de la seconde partie est très complexe. Il peut paraître parfois une éternité, un désir de ne pas aller plus en avant dans la révélation:

Ce qui fait avancer le roman . . . c'est le
désir de donner la parole au temps.¹

Dans l'énonciation de la seconde partie du Torrent, on trouve l'enquête sur le passé, mais elle constitue la plus infime partie (par opposition à tout à l'heure). Ces remontées dans le temps ne font ici que corroborer des faits présents:

Cela me rappelle un certain chat.
Ma mère ne voulait pas garder de chat . . .
Ibid., p. 51.

Ces remémorations par association font penser à Proust, ou, plus près de nous, à La nuit de Ferron. Tout le reste de la seconde partie du roman est un angoissant présent, une espèce de lutte contre le temps qui fuit, doublé d'une angoisse de la découverte.

¹Maurice Blanchot, Le livre à venir, Paris, Gallimard.

La complexité de ce présent vient du fait qu'il est tout à la fois mémoire (passé), aveu (présent) et projet (futur): il réalise la synthèse temporelle:

Il y a temps dans la mesure où il y a ambiguïté.¹

C'est qu'à ce niveau-ci, le narrateur-enquêteur du roman à énigme est évincé par le héros-victime apeuré du roman noir. La tension se crée au moment où le second veut faire taire le premier. Ce dernier établit de plus en plus de faits et réussit même à établir une continuité dans le temps, par exemple, en liant Amica au chat de l'enfance. Et le héros-victime sait que c'est en reconstituant le casse-tête du passé que cette investigation le condamnera. Cela explique l'angoisse du roman noir: angoisse qui se traduit par de continuelles interrogations:

Qu'est-elle venu faire ici? S'il n'y avait aucun hasard dans notre rencontre? Si, au contraire, elle m'attendait exprès pour venir enquêter sur la morte et le vivant d'ici? Pourquoi suis-je donc allé au-devant de cette femme? Je ne vois aucune issue pour m'en défaire à présent. Si je mesurais sa capacité de souffrir? Non, il faut que je la ménage. J'ai trop peur qu'elle s'en aille avec mon secret, pendant que je dors . . .

Le Torrent, pp. 54-55.

Le suspens prend alors toute son ampleur fantastique:

Le dénouement, la fuite extrême en soi, en mon désespoir, reste en suspens. Pour combien

¹Kristeva, Le texte du roman, p. 65.

d'heures? De jours? Le consentement à mon destin ne dépend pas de ma volonté. La prochaine crise l'emportera.
le Torrent, p. 57.

C'est comme si le héros savait que c'est au narrateur que revient le droit et surtout l'occasion de terminer l'enquête et par conséquent, le roman. On a aussi l'angoisse, le suspens donné par le narrateur:

La fièvre me glace et me consume. Que fait Amica? Que découvrira-t-elle? Se peut-il qu'elle trouve quelque chose? . . .
Ibid., p. 61.

On peut alors conclure qu'il s'agit d'une enquête sur le passé:

Depuis peut-être vingt ans que je cherche, moi, sera-t-elle mieux servie? Il y a bien certains recoins prohibés par moi dans la maison. Dans l'étable, une certaine stalle, un certain endroit dans le foin poussiéreux, vieux de vingt ans. Une certaine lourdeur à ma mémoire morte ou sont apposés les scellés . . . Pour Amica, rien d'interdit; elle ira partout, au plus épais d'une épouvante mal jointe . . . Ibid., p. 61.

On sait que cette enquête sur le passé, cette remontée dans la mémoire censurée est, dans une première partie, lucide et réussie (jusqu'au meurtre), alors que dans la seconde partie, elle devient ardue, sans cesse empêchée, ce qui crée un climat fantastique, propre au roman noir:

Celui-ci se caractérise non par la simple présence d'événements surnaturels, mais par la manière dont les perçoivent le lecteur et les personnages. Un phénomène inexplicable

a lieu; pour obéir à son esprit déterministe, le lecteur se voit obligé de choisir entre deux solutions: ou bien ramener ce phénomène à des causes connues, à l'ordre normal, en qualifiant d'imaginaires les faits insolites; ou bien admettre l'existence du surnaturel et donc apporter une modification à l'ensemble des représentations qui forment son image du monde. Le fantastique dure le temps de cette incertitude; dès que le lecteur opte pour l'une ou l'autre des solutions, il glisse dans l'étrange ou le merveilleux.¹

Ce fantastique est facile à déceler: l'apparition d'Amica dont les yeux sont ceux du chat-témoin, la lutte contre l'Ange du torrent, la disparition soudaine de Percéval... sont autant de faits présidant à une vision fantastique. L'incertitude de la fin crée le même effet. Les objets mêmes prennent une connotation, dans le roman noir, que le roman à énigme appuie: la fameuse lettre cachetée dans le secrétaire, le trousseau de clefs. . . C'est donc ici que prend son sens le symbolisme dont nous avons parlé au précédent chapitre. Ces métamorphoses animales, reviviscences et fétiches, sont des vestiges du conte populaire (merveilleux populaire) ré-investis par Anne Hébert dans l'imaginaire de François Perrault.

¹ Todorov, Poétique de la prose, p. 186.

b) L'espace.

Ce qui nous amène à parler de l'espace du Torrent. On distingue deux sortes d'espace: statique et dynamique. Les deux se retrouvent dans le Torrent: il y a un lieu central, le domaine, et des voyages à l'extérieur de ce lieu: (deux voyages et un déplacement temporaire). Dans le domaine, la maison maternelle est le sanctuaire. Bachelard¹ a montré comment la maison c'est l'abri, la sécurité du passé, le paradis initial et maternel et l'intimité. La chambre est encore plus significative à cet égard. Lorsque François décide de tuer sa mère et de s'emparer du domaine, il ne peut tout à fait prendre possession de la maison. La chambre lui est interdite: il ne peut tout à fait expulser sa mère de son univers:

Depuis combien de temps ai-je repris le grand lit de ma mère? Je n'ai pas encore eu la force d'occuper toute sa chambre. . .
le Torrent, p. 47.

Bachelard parle aussi du sens des tiroirs, des coffres, des secrétaires: ils sont les réceptacles des souvenirs et des secrets: ils disent que le secret est le passé. Ne croirait-on pas que Bachelard s'est inspiré du Torrent? Tous les objets sont à la fois "les fossiles du réel" et "les os du temps".²

¹A consulter: Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, Paris, Gallimard.

²Butor, Essais sur le roman, pp. 16-18.

Ils constituent les attributs des personnages, et prennent une signification d'autant plus intense qu'elle est symbolique.

L'espace, c'est aussi la géographie physique d'un lieu. Et qui dit géographie, dit pays. L'espace est donc intimement lié à l'idéologie. Le paysage que décrit François, c'est le Québec, la terre que laboure Claudine, c'est notre patrimoine. Mais le paysage du Torrent présente une ambiguïté: il est à la fois féérique et cauchemaresque, attirant et horrible:

Il envoûte, magnétise et possède. Il trouble, méduse et pétrifie.¹

De plus, l'espace est le temps comprimé. Et lorsque François se laisse gagner par l'esprit du domaine, cela équivaut à sa dissolution dans le temps:

Il n'y a de vivant que le paysage autour de moi. Il ne s'agit pas de la contemplation, aimante ou esthétique. Non, c'est plus profond, plus engagé; je suis identifié au paysage. Livré à la nature. . .

La pluie, le vent, le trèfle, les feuilles sont devenus des éléments réels de ma vie. Des membres réels de mon corps. Je participe d'eux plus que de moi-même. . . le Torrent, p. 37.

Cette citation nous éclaire sur deux points: François veut changer d'espace; c'est ce qu'il appelle son "ultime démission aux forces cosmiques";

¹Albert Legrand, De l'exil au royaume, "Conférence de Sève", no 7, Montréal, 1965.

Anne Hébert nous conduit à une expérience primordiale, elle met en lumière l'osmose de l'homme et de ses éléments.¹

Mais aussi, ce nouvel espace est plus réel que le premier. Donc, nous pouvons affirmer que l'imaginaire est la réalité, et le réel n'est qu'apparence. Voilà une assertion prouvant la modernité d'Anne Hébert. Nous pouvons alors éclairer le problème posé plus haut, celui de la rêverie.

c) La rêverie.

"C'est cela la folie, se laisser emporter par un rêve; le laisser croître en toute liberté, exubérant, envahissant. Rêver au risque de se détruire, à tout instant, comme si on mimait sa mort. Pour voir. Inutile de se leurrer, un jour il y aura coïncidence entre la réalité et son double imaginaire. Tout pressentiment vérifié. Toute marge abolie. Tout alibi éventé. Toute fuite interdite. Le destin collera à mes os. Je serai reconnue coupable, à la face du monde. Il faut sortir de ce marasme tout de suite. Confondre le songe avant qu'il ne soit trop tard. S'ébrouer bien vite dans la lumière. Secouer les fantasmés. Le salut consiste à ne pas manquer sa sortie au grand jour, à ne pas se laisser terrasser par le rêve."
Anne Hébert, Kamouraska, p. 23.

Regardons une tranche de l'énonciation faite par François le narrateur, confondu avec le héros présent du roman noir:

¹ Pagé, Anne Hébert, p. 10.

Je ne fais que veiller sur moi, que vivre en moi. Les seules voix qui m'atteignent sont intérieures. Aucune bouche ne les traduit, aucun intermédiaire n'y met des formes. Elles m'atteignent, aiguës comme des flèches. Je suis plongé au centre de moi-même sans rémission. . . De mon vivant, je goûte au jugement dernier: cette confrontation réelle avec soi. le Torrent, p. 55.

Que nous apprend le narrateur? D'abord que le héros est seul, et qu'il rêve à travers un monologue intérieur (celui du narrateur). Et aussi que cette confrontation du narrateur et du héros ne peut pas continuer:

A quoi me faut-il renoncer? Serait-ce à moi-même, à mon propre drame? . . . Je me rends à ma fin. Je m'absorbe et je suis néant. Je ne puis imaginer ma fin en dehors de moi. . . Je suis seul, seul en moi.

Ah! je n'aurais pas cru à une telle lucidité. . . Tout vit en moi. Je me refuse absolument à sortir de moi. . . Je suis fatigué de regarder l'eau et d'y cueillir des images fantastiques. . .
Ibid., pp. 64-65.

La rêverie, cette investigation dans le souvenir, se teinte d'un embrun d'angoisse, ce qui donne au roman noir toute sa dimension. Car le passé est l'accusation même du présent, en même temps qu'il en est l'explication. En voulant connaître son identité, François le narrateur décrète sa propre mort (celle du héros): car le passé vient révéler au présent toute son horreur:

Tout ce que ma mère a touché garde sa forme et se lève contre moi. Ibid., p. 62.

Le suicide devient alors l'unique solution de renverser cet espace maudit depuis l'origine. La plongée dans le torrent est donc un changement d'espace et une brisure avec le passé:

La maison, la longue et dure maison, née du sol, se dilue en moi. Je la vois se déformer dans les remous. La chambre de ma mère est renversée. . . le Torrent, p. 65.

La mère est aussi renversée, puisque ses objets (son miroir entre autres) se perdent dans l'eau, comme François se perdra dans son aventure:

. . . ma seule et épouvantable richesse.
Ibid., p. 65.

Finalement, depuis la mort de Claudine, François est resté seul. Amica est peut-être réelle--("Quel indice? Dans quel tiroir..." p. 62)--mais cela importe peu. L'important est ce que François croit qu'elle est; l'essentiel est qu'elle soit réelle pour lui:

Cet univers brumeux de la rêverie n'a pas comme but la fuite de la réalité, mais au contraire, il crée un monde qui dépasse la stylisation romanesque et dévoile une réalité intime.¹

Le roman se présente alors comme un processus de reconstruction de la réalité passée, doublé d'un envoûtement de la rêverie

¹ Grazia Merler, "La réalité dans la prose d'Anne Hébert", Ecrits du Canada français no 33, Montréal, 1971, p. 47.

présente. Car la rêverie est ambivalente: elle est, pour le narrateur, une jouissance mais, pour le héros, une torture. On pourrait dire avec Jacques Ferron que "la réalité se dissimule derrière la réalité".¹ La technique de la rêverie est un procédé moderne. Et ce procédé est dissimulation. C'est la démarche des héros romanesques d'Anne Hébert. Partant d'une recherche d'identité et remontant le passé, le narrateur-héros décèle progressivement la vérité sous le masque. En cherchant le "pourquoi" (roman à suspens: structure superficielle), on découvre le "qui" (structure profonde). Sous l'apparence, on aboutit à une révélation intime:

Tout le mouvement de l'oeuvre est là, dans une technique de la révélation qui découvre au crime officiel sa doublure de ténèbres, son envers² secret qui, tout à la fois, séduit et affole.

Ainsi, à partir du présent, le narrateur interroge le passé du héros: le premier harcèle l'autre. L'un s'enivre de la découverte progressive de l'énigme, l'autre craint d'y trouver un sens dangereux. L'un plonge dans l'imaginaire afin de délivrer l'autre de sa culpabilité; mais ce dernier a peur des conséquences de sa confession, et c'est pourquoi il se cache, essaie de se dissoudre dans l'espace, afin que l'enquêteur perde

¹Jacques Ferron, La nuit, Parti Pris, Montréal, 1971, p.45.

²Legrand, "Kamouraska, l'ange ou la bête", Etudes françaises no 11.

sa trace. C'est pourquoi il paraît absent. Cette absence est solitude et intimité; c'est un masque que se donne le héros qui veut échapper à l'enquêteur-narrateur. Le présent devient un masque, une dissimulation du passé que le narrateur réactualise. François est un être poursuivi par son passé (ce qui explique sa culpabilité malade), mais c'est parce qu'il le veut bien.

On peut alors caractériser la rêverie qu'est le Torrent: elle doit masquer la recherche que fait le narrateur du passé, mais elle en est aussi la révélation présente. Elle double le roman à suspens; elle est le roman noir d'un roman à énigme. Le Torrent, finalement, est un roman à suspens sur le mode de la rêverie, au sein de laquelle les contradictions cohabitent en toute liberté.

Le monologue intérieur.

"Tout semblait vouloir se passer comme si le sens même de son attente réelle allait lui être bientôt révélé. Au-delà de la mort de l'homme qui était son mari depuis bientôt dix-huit ans. Mais déjà l'angoisse exerçait ses défenses protectrices."
Anne Hébert, Kamouraska, p. 7.

Ce roman se déroule donc dans l'imaginaire, mais non pas seulement au sens de l'oeuvre littéraire:

Le roman n'est pas plus une oeuvre d'imagination qu'il n'est le reflet du réel: son essence et sa nécessité résident dans l'expression de rapports entre le réel et l'imaginaire.¹

Mais à l'intérieur de l'oeuvre même, et comme un reflet structural, l'imaginaire prend une importance qui marque encore plus son rapport avec la réalité. Il se rapproche alors des romans modernes qui multiplient les ambiguïtés.

Ce qui nous met sur la piste des modernes, c'est le monologue intérieur, dont la puissance de désintégration² a été abordée par des romanciers et des critiques tels que Ricardou, Butor ou Robbe-Grillet. Mais qu'est-ce qu'un monologue?:

Une tranche de texte constituée par un ou plusieurs locuteurs et dans laquelle aucun des locuteurs ne devient destinataire.³

Il s'oppose ainsi au dialogue qui serait une même tranche de texte, mais dont "au moins l'un des locuteurs devient destinataire".⁴ La différence entre monologue et dialogue réside donc

¹Zeraffa, Roman et société, p. 83.

²Zeraffa a montré comment le monologue intérieur est arrivé vers les années 1950, en même temps que la dissolution du corps social. A consulter, ibid., pp. 139-144.

³Roland Harweg, "Quelques aspects de la constitution monologique et dialogique", Semiotica no 2.

⁴Ibid.

dans le nombre de personnes de la communication, et dans la direction de la parole (ceci du point de vue strict, car au sens large, c'est le public qui est destinataire). Dans le Torrent, on retrouve peu de dialogues. D'ailleurs, puisqu'ils sont rapportés dans le monologue du narrateur, ils ont une signification précise: ils servent à appuyer un fait. Ils nous situent dans le temps de l'énoncé. Ils servent à montrer la présence du passé dans la mémoire du narrateur-héros.

a) Les dialogues.

Le premier dialogue est celui de Claudine et du clochard: il correspond à la première fois que François entend parler un étranger. Et le second est un dialogue sans réponse: c'est une remontrance de Claudine vis-à-vis de François, qui n'ose pas répondre:

-C'est beau un être humain, hein, François. . .
le Torrent, p. 18.

Jusqu'à la fameuse transgression de la parole, les seules paroles rapportées sont celles de Claudine et celles d'un compagnon, comme si c'était pour insister sur ce dialogue de sourd. La première fois que nous entendons la voix de François le héros, c'est lors de sa révolte verbale:

-Je ne retournerai pas au collège, l'année
 prochaine, prononçai-je si nettement que je

croyais entendre la voix d'un autre. C'était la voix d'un homme. Le torrent, p. 28.

C'est alors que François devient sourd, à la suite d'un geste de brutalité de Claudine, indignée par cette révolte inattendue. Pour avoir essayé de communiquer, et surtout pour avoir transgressé l'autorité qui est la parole qu'on n'ébranle pas, François reçoit un châtement à la mesure de son crime: il devient sourd. Sa mère lui interdit toute communication avec le monde, puisqu'il n'a pas voulu écouter sa parole suprême. Ainsi les prochains dialogues seront des dialogues de sourd: comme celui de François et du colporteur:

J'interpelle ces gens. Depuis le temps que je n'ai adressé la parole à qui que ce soit, si je ne savais plus parler? Je crie. Je hurle. Je ne sais quels mots s'échappent de mon gosier. Correspondent-ils à ma pensée? . . .
Ibid., p. 40.

Et plus loin:

Je ris. Mon rire doit avoir un son. Je ne le connais pas. Ibid., p. 41.

C'est la mort du dialogue.

b) Le monologue.

François est condamné à interpréter, dans un monologue intérieur (qui se situe à l'intérieur du monologue intérieur du narrateur), les signes extérieurs qui tentent de pénétrer dans

son intimité. Et son monologue intérieur correspond à sa rêverie: ne pouvant entendre, François imagine:

J'imagine qu'elle me pose toutes sortes de questions. le Torrent, p. 45.

François n'a aucun contrôle sur sa voix. Alors le narrateur, et monologuiste principal s'interroge souvent, afin de déterminer dans quel univers se situe tel ou tel événement:

Ai-je vraiment parlé, ou me suis-je fait simplement cette réflexion en moi-même?
Ibid., p. 42.

Cela explique l'incommunicabilité entre Amica et François. Le narrateur s'identifie au héros, lorsqu'il doute de son existence, parce qu'il ne peut plus communiquer:

Quel est ce ménage paisible que j'aperçois à côté de moi? Car en moi rien ne paraît plus pénétrer. Je vois un inconnu qui mange en face d'une femme inconnue. Ils sont aussi secrets l'un que l'autre. Non, je n'ai pas habité ce lieu, ni cet homme. Voici que j'accueille en mon lit la femme et l'homme qui m'accompagnent.
Ibid., p. 47.

Ce ménage à trois est facilement compréhensible à ce niveau-ci: le narrateur qui monologue se voit exister dans la réalité, lui qui est sur le plan de l'imaginaire. Le monologue intérieur permet de ne plus sentir de différence entre les temporalités, tout en nous indiquant, de façon ostentatoire, qu'il le fait: il est là;

Liaison d'un récit à la première personne avec l'abolition imaginaire de toute distance entre le temps de l'aventure et celui du récit, le personnage nous racontant son histoire dans l'instant même où elle se produit.¹

Car celui qui raconte ne peut en même temps dormir avec Amica, et c'est cela qu'il veut nous faire sentir. Le monologue intérieur est "réellement" impossible: il est un artifice littéraire nous permettant d'entrer dans l'intimité d'une conscience fermée: on n'a que le point de vue d'une subjectivité, c'est-à-dire d'un autre point de vue. Cela crée une vision abyssale, à l'image du gouffre du Torrent. Mais ici le soliloque sort quelque fois de lui-même, il s'articule, il s'échappe: le Torrent devient alors la naissance d'une parole:

Je possède donc la certitude que je ne conserve aucune maîtrise sur ma voix. Je ne sais si je parle haut ou si je continue mon monologue intérieur. Amica peut lire mes pensées. . .
le Torrent, p. 58.

Ce pillage intime s'oppose à un discours comme celui qui suit:

Ah! vous ne savez pas, longue chevelure
bleue, ni vous, prunelles phosphorescentes,
ni vous, chair des bras frais, quel est ce lit
qui vous reçoit, vous et votre sourd compagnon!
Quelles vieilles insomnies veillent alentour,
offrant les fièvres et les terreurs innombrables!
Et le sommeil ne vaut guère mieux. Il n'est que
descente au gouffre le plus creux de la subconscience,
là où je ne puis ni jouer, ni me défendre,
si faiblement que je puisse le faire éveillé.
Ibid., p. 48.

¹Butor, Essais sur le roman, p. 122.

Le monologue intérieur essaie, dans une ultime tentative, de sortir du livre même, Amica étant disparue à jamais:

Sa tête arrachée, non, je n'en veux pas! Elle tournoie comme une balle! Ah! qui veut l'acheter? Moi, j'ai déjà trop mis dessus!
le Torrent, p. 65.

C'est comme si le héros (objet) et le narrateur (sujet) se fondaient en un seul discours qui serait un appel au lecteur.

On peut donc résumer ainsi le monologue intérieur du Torrent: il est à la fois soliloque qui reconstruit le passé et soliloque qui commente la rêverie. Il produit la confusion des temps, et celle des modes. A travers le songe¹ renaît la vie, un peu comme le Phœnix renaît de ses cendres ou encore, image chère à la psychanalyse, comme la rêverie est un exorcisme du passé par la parole. L'énigme, dans cette perspective, c'est le passé. De plus, le narrateur nous fait sentir sa présence, car ce qui importe ce sont ses sentiments, sensations, impressions:

Le processus créateur n'est donc pas de traduire en langage poétique, symbolique, dramatique, une intrigue conçue, mais l'inverse, c'est-à-dire de transformer une vision concrète du monde, ou plutôt, une suite de visions, d'intuitions presque

¹Guy Robert a consacré une thèse sur Anne Hébert: c'est un point de vue thématique assez peu convaincant qui s'intitule: Guy Robert, La poétique du songe, Montréal, Cahier de l'AGEUM, 1962.

simultanées, en impressions dramatiques, concrètes, cohérentes...

Anne Hébert met plus l'accent sur cette voix qui interprète que sur ses personnages, sur le plan herméneutique que sur le plan heuristique, et les personnages ne parlent pas une langue naturelle, ce qui marque encore plus le fait qu'il s'agit d'un monologue intérieur. Les seuls personnages dont la langue est naturelle sont le camarade et le clochard. Amica et le colporteur ne parlent pas. Claudine emploie un langage abstrait, rempli de mots vénérables, sur le ton de préceptes: son langage est à l'image de sa "haute écriture":

-Le monde n'est pas beau, François. (Il ne faut pas y toucher. Renonces-y tout de suite, généreusement. Ne t'attarde pas. Fais ce que l'on te demande, sans regarder alentour. Tu es mon fils. Tu me continues. Tu combattras l'instinct mauvais jusqu'à la perfection, . .
le Torrent, p. 19.

La modernité.

On a soupçonné plus haut le Torrent d'être un petit roman moderne. Mais qu'est donc le roman moderne?:

La vie d'aujourd'hui, la science d'aujourd'hui, réalisent le dépassement de beaucoup d'antinomies

¹ Merle, "La réalité dans la prose d'Anne Hébert", p. 43.

catégoriques établies par le rationalisme des siècles passés. Il est normal que le roman, qui, comme tout art, prétend devancer les systèmes de pensée et non les suivre, soit en train de fondre en eux les deux termes d'autres couples de contraires: fond/forme, objectivité/subjectivité, signification/absurdité, construction/destruction, imagination/réalité.¹

Le Torrent apparaît donc comme un roman moderne:

moderne parce qu'il se situe sur le mode de la rêverie qui est une abolition des temporalités, et moderne parce que cette rêverie se fait à la première personne, sur le ton d'un monologue intérieur qui contrôle tout.

Dans le Torrent, il y a donc dédoublement à tous les niveaux, à cause, non seulement de la compénétration de l'être et du paraître, mais aussi de l'ostentation qu'on veut faire de cette ambiguïté. C'est cette ostentation littéraire que nous aborderons au chapitre suivant.

¹A. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, cité par Zeraffa, Roman et société, p. 9.

CHAPITRE V

LE TORRENT: A LA RECHERCHE D'UN RECIT

"Le romancier est alors celui qui s'aperçoit qu'une structure est en train de s'esquisser dans ce qui l'entoure, et qui va poursuivre cette structure, la faire croître, la perfectionner, l'étudier jusqu'au moment où elle sera lisible pour tous.

Il est celui qui s'aperçoit que les choses autour de lui commencent à murmurer, qui va mener ce murmure jusqu'à la parole."

Michel Butor, Essais sur le roman, p. 47.

Lorsqu'on s'est engagé dans un processus d'intégration, on est souvent condamné à résumer. Il nous faut donc nous plier à cette conséquence de notre démarche, si on veut intégrer à un niveau supérieur tout ce qui précède.

Si nous considérons le Torrent du point de vue discursif, c'est-à-dire en tant qu'ensemble de mécanismes réfléchissant la forme même du roman et en tant que rapport entre l'auteur et le

lecteur, on peut alors dire du roman qu'il est un code:

Le problème n'est pas d'introspecter les motifs du narrateur ni les effets que la narration produit sur le lecteur; il est de décrire le code à travers lequel narrateur et lecteur sont signifiés le long du récit lui-même. . .

. . . l'auteur n'est pas celui qui invente les plus belles histoires, mais celui qui maîtrise mieux le code dont il partage l'usage avec les auditeurs.¹

Nous avons porté notre attention en tant que lecteur sur la démarche du héros: celle-ci s'est révélée double: démarche autobiographique, prospective et rétrospective; ainsi sur le plan heuristique, il y a ambiguïté créée par l'enchâssement de ces deux démarches, enchâssement d'un roman à énigme et d'un roman noir: roman à suspens ambigu. Puis, dans un second moment, notre attention s'est portée sur l'organisation de l'histoire par le discours: on a pu y repérer une composition sur le mode de l'être, c'est-à-dire une rêverie interprétant (plan herméneutique) l'action du roman à suspens. Cette composition donne sa signification au dédoublement et au symbolisme; elle s'organise, en outre, à partir du monologue intérieur. Nous voilà donc rendus au point où tout ceci

¹ Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communication no 8, pp. 19-21.

s'intègre au niveau discursif, grâce à la maîtrise verbale d'Anne Hébert.

Le Torrent est la démarche problématique d'un héros romanesque. Cette démarche est, en fait, la recherche que fait François de son identité: dans ce qui lui arrive (plan heuristique), le héros est à la quête de ce qu'il est réellement (plan interprétatif ou herméneutique). Nous pouvons donc parler d'un héros qui recherche et d'une quête de sens.

Le narrateur-héros.

Principe de cohésion du roman, le narrateur-héros permet la fusion des deux plans (heuristique et herméneutique). Il est la conscience unifiante de la diversité et de l'ambiguïté, le directeur scénique qui maîtrise et contrôle: comme héros, il permet aux événements de venir s'interpréter sur le plan de la rêverie dont il est le narrateur. D'une part, il fait éclater l'ambiguïté du roman, en ne cessant de comparer passé et présent:

Je restais des heures à contempler. . . Des journées entières aussi à évoquer certaines fois, même les plus éloignées, où ma mère m'avait maltraité. Chaque détail restait présent. Rien ne s'écoulait de ses paroles et de ses coups. le Torrent, p. 31.

Les procédés narratifs utilisés à cette fin sont nombreux: ils visent à exprimer, au sein du roman, le conflit entre la discontinuité et la continuité, entre le statique et le dynamique. Ce sont, par exemple, les incessantes répétitions qui s'opposent au désir d'en savoir plus long et toutes les manières utilisées pour retarder le dénouement (descriptions, ex.: p. 53 le Torrent, par opposition à narration, intrusions du passé dans le cours du présent, inversions, récurrences. . .). Chaque fois que le héros gagne contre le narrateur, on a affaire à un de ces moyens de ralentir l'action, et par le fait même, à une volonté du narrateur de nous montrer son conflit avec le héros:

Tout récit comporte en effet, quoiqu'intimement mêlés et en proportions très variables, d'une part des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui description.

. . . La narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même, elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit; la description au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps, et contribue à étaler le récit dans l'espace. Ces

deux types de discours peuvent donc apparaître comme exprimant deux attitudes antithétiques devant le monde et l'existence. . .¹

Ainsi, dans le cas par exemple de la description, celle-ci, contemplative, (soit ornementale, soit significative), s'oppose au dynamisme dramatique de la narration en tant que déroulement successif des événements. D'autre part, le narrateur, en plus de faire éclater l'ambiguïté, nous la donne comme cohérente, c'est-à-dire qu'il montre la fusion des contradictions. Ceci se retrouve par exemple dans l'utilisation du symbolisme et dans la génération textuelle à partir de l'image. L'image est nécessairement polysémique, car elle sous-entend plusieurs signifiés. Connotative, elle est la richesse et la profondeur même. Elle est aussi une continuelle interrogation du lecteur sur le sens. Elle reflète donc à la fois le gouffre qu'est le torrent et la démarche du roman à suspense. En ce sens, comme artifice du narrateur, elle est ostentatoire. Elle est à la fois, conciliation des ambiguïtés et révélation de celles-ci:

Une image, par sa nature même, est d'habitude un message qui présente ou propose d'autres messages.²

¹Genette, "Frontières du récit", Communication no 8, pp. 156-158.

²Eliseo Véron, "L'analogique et le contigu", Communication no 15, 1970, p. 64.

Il y a enfin, comme artifice du narrateur, ce qu'on appelle l'ironie: autocritique du narrateur, commentaire qui justifie sa démarche, regard lucide et objectalisant, disjonctif et négativisant, enfin principe de cohésion ayant pour but de démasquer incessamment le réel. L'ironie apparaît, par exemple, dans le dédoublement du narrateur-héros: il est une prise de conscience de la vanité des recherches heuristique et herméneutique, de l'irréductibilité des contraires, et de l'illusoire de la problématique. L'ironie, c'est:

Le mouvement par lequel la subjectivité se reconnaît et s'abolit. . . Cette ironie est l'auto-correction de cette fragilité.¹

dont est fait le roman. Cette façon d'intérioriser la démarche du héros et de montrer qu'on sait qu'elle est vaine, voilà

l'ironie:

Cette nécessité de réflexion constitue la très profonde mélancolie de tout grand roman authentique.²

Citons-en quelques exemples: François parlant de son identification au torrent ajoute:

Éléments d'un songe ou d'une oeuvre? Je sentais que bientôt de l'un ou de l'autre je verrais le visage formé et monstrueux émerger de mon tourment.
le Torrent, p. 33.

¹Lukacs, La théorie du roman, p. 80.

²Ibid., pp. 16 et 18.

Ou encore, après une plongée dans son passé:

Je ne voudrais pas savoir. Je repousse la
conscience avec des gestes déchirants.
le Torrent, p. 36.

Et plus loin:

Mon investigation est lucide et méthodique. . .
j'admire mon détachement qui m'étonne. . .
Ibid., pp. 38-39.

Lucidité du narrateur qui sait comment se déroulera le roman:

J'irai jusqu'au bout. . . Ibid., p. 45.

ou encore:

Le dénouement, la fuite extrême en soi, en
mon désespoir, reste en suspens. Pour combien
d'heures? De jours? Le consentement à mon
destin ne dépend pas de ma volonté. La prochaine
crise l'emportera. Ibid., p. 57.

Il y a parallèlement à cette lucidité, un "Fatum" romanesque,
qui échappe au narrateur et dont nous reparlerons dans le chapitre
sur la vraisemblance. Nous pouvons dire que du point de
vue du narrateur, il y a trois moyens d'utiliser le discours
romanesque:
l'énoncé ambivalent faisant éclater l'ambiguïté de l'histoire;
l'utilisation du symbole et de l'image, afin de montrer l'indis-
sociabilité romanesque des oppositions;
et l'ironie, conscience de tout cela, planant au-dessus du
Torrent à la fois gouffre et miroir. Car le roman, c'est le
miroir même.

La recherche.

"Le lecteur, de plus, ne s'identifie pas avec les personnages de l'intrigue romanesque, mais avec l'expression de cette intrigue, c'est-à-dire avec le processus créateur de l'oeuvre."¹

Le Torrent est, comme tout roman, une quête. Ce qui est important n'est pas ce qu'on trouve, mais le processus lui-même. Ici, il s'agit d'une recherche d'identité, d'un passé; c'est le passé pour lui-même qui est recherché, puisqu'au fond, jamais l'énigme ne sera trouvée:

Puis, il y a un manque que je me harcèle à éclaircir, depuis ce temps. Et lorsque je sens l'approche possible de l'horrible lumière dans ma mémoire, je me débats et je m'accroche désespérément à l'obscurité, si troublée et menacée qu'elle soit. Cercle inhumain, cercle de mes pensées incessantes, matière de ma vie éternelle. le Torrent, p. 35.

Jamais nous ne connaissons ce manque. Nous ne verrons que les incessants échecs du narrateur-héros. Car le roman est essentiellement inachevé, imparfait. Et ici, le héros est à la recherche de l'énigme du sens. Ce qui est un artifice ostentatoire, c'est la technique romanesque elle-même. Cette

¹Merler, "La réalité dans la prose d'Anne Hébert", Ecrits du Canada Français, no 33, p. 46.

recherche, qui est le dynamisme même, double la quête du héros sur le plan heuristique; la démarche herméneutique de la rêverie corrobore ainsi la recherche d'Amica dans le roman à suspens. Et de plus, elle est une recherche de "SOI", en d'autres mots, en fait, le reflet de tout roman qui est, au dire de Lukacs, essentiellement biographique, donc processus de connaissance de "SOI". Les thèmes comme la recherche d'identité et de connaissance sont révélateurs sur ce point, comme la recherche de présence l'est sur le plan de l'écriture, et celle de la liberté et de la possession, sur le plan du vraisemblable.

Et de plus, cette rêverie est une rêverie de la parole. La parole est un thème au centre de l'oeuvre; il s'agit de trouver la parole (moyen d'appréhender le réel, donc de posséder). Le choix de cet objet de quête est une ostentation de la recherche romanesque. D'ailleurs, le narrateur-héros meurt au moment où il n'y a plus de parole (coïncidence entre le final et le dénouement).¹ Toujours dans notre démarche d'intégration, on peut dire que le suicide est le silence de la parole;

¹C'est que la mort du narrateur (point de vue discursif) coïncide avec celle du héros (point de vue de l'histoire).

il met en relief l'échec langagier du roman. L'absence est significative à ce niveau: le héros est absent, comme son langage est abstrait, comme le narrateur est absent à son double, comme l'écrivain est absent à ses personnages. La mort n'est-elle pas l'absence absolue? Le héros est isolé, comme tout héros romanesque se détache de la société dégradée, mais veut y retourner. Par conséquent, on peut dire que le Torrent est le reflet d'un roman; c'est le roman d'un roman, c'est-à-dire d'un processus créateur à la recherche d'une parole:

L'intérêt du roman n'est pas dans l'aventure racontée, ce qui préoccupe l'auteur, c'est la parole.¹

Mais comment se fait cette recherche formalisée de la parole?

François est sourd et incapable de communiquer. Comment peut-il alors nous transmettre sa rêverie? Comment sommes-nous au courant de sa démarche d'intériorité, de son monologue intérieur? Nous pouvons soupçonner qu'il s'agit d'une écriture, celle d'un journal intime:

Et ainsi, dans ce rayon étroit, en l'espace de quelques minutes, les mains longues jouèrent et scellèrent mon destin. le Torrent, p. 21.

Pourquoi ne sont-ce pas les mains de François écrivant cette

¹ Kristeva, Le texte du roman, p. 119.

oeuvre dont on a parlé plus haut? Pourquoi François a-t-il si peur, pourquoi est-il si angoissé d'être découvert, avant même de connaître Amica--dont on soupçonne qu'elle n'est qu'un fruit de l'imagination paranoïaque du héros?

Je joue avec une plaie. Je l'entretiens. Je suis elle, et elle est moi. Et puis, à quoi bon disserter sur la raison de mes gestes et impulsions. Je ne suis pas libre.
le Torrent, pp. 47-48.

Ce qui nous met sur la piste du journal intime, c'est la transcription de la seconde partie. Elle semble suivre le fil des journées ou même des heures. On pourrait penser que tous les espaces entre ces transcriptions correspondent à des moments de perte de conscience du héros. Pourtant, le narrateur résume souvent des conversations escamotées, des faits réels. De plus, ce "témoin" qui a surpris le héros, lors du meurtre de Claudine, ce ne peut être que lui-même:

Je m'accuse moi-même. . . Ibid., p. 55.

On peut alors se demander, si ce témoin-miroir, ce n'est pas le journal intime qu'écrit François, révélation de son crime, aveu qui le condamne et le trahit:

A aucun prix, il ne faut lâcher mon témoin dans le monde. Ibid., p. 50.

S'il y a une énigme dans le Torrent, elle est bien ambiguë.

En admettant que l'énigme soit le sens, elle est soit

l'explication du crime (de ce "manque dans la nuit"); et de l'identité du héros, soit le journal même: une citation comme la suivante prend alors tout son sens:

Je ne sais comment expliquer quelle curiosité m'attache à parcourir ces pages. J'y mets un soin, une minutie, une sorte d'avidité qui me déchire. . . le Torrent, p. 63.

Que ce soit Amica ou François qui lise ce journal, il constitue sa propre condamnation. La conclusion même s'éclaire: François penché sur son journal, contemple sa propre mort:

Je veux me perdre en mon aventure, ma seule et épouvantable richesse. Ibid., p. 65.

A ce niveau d'intégration, on peut donc dire que l'écriture du Torrent (le journal) devient elle-même le "signifié". On peut voir le texte se faire, se générer sous nos yeux; on peut contempler l'homme au travail sur son texte, reflet de tout travail d'écriture:

Le travail y apparaît comme "forcé" et l'homme au travail demeure en quelque sorte implicite dans le roman. Le travail prend du temps et c'est de temps qu'ont besoin les rapports et les sentiments humains.¹

On voit donc comment se crée l'écriture à travers la parole:

. . . le sens d'une parole est l'acte même qui la profère.²

¹Zérafra, Roman et société, p. 93.

²Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communication no 8, p. 21.

Et ici, ce sens, c'est l'écriture même. Il s'agit d'une auto-contemplation du texte. La rhétorique du Torrent crée la parole qu'on a cherchée dans tout le roman. Le sens de la quête est la quête même. Et cette ostentation du travail textuel permet de conclure au double rôle de l'écriture à la fois masque (brouillage) et révélation).

L'écriture du Torrent est un masque au sens où, par un ordre qui est celui de la création romanesque, elle dissimule et surmonte le chaos heuristique et herméneutique. Mais il est aussi formalisation, au sens où l'écriture met en lumière ces plans.

Nous appellerons formalisation cette tendance par laquelle, au lieu d'être soigneusement dissimulée, l'activité des principes formels s'accroît et devient l'objet d'une indéniable ostentation.¹

On peut alors ajouter en guise de conclusion, que si le Torrent n'est pas un nouveau roman, il le préfigure: car, d'une part, il décrit le processus romanesque (formalisation), et d'autre part, il a un héros qui brille par son absence au monde, ce qui le rapproche de l'absence de héros des romans

¹Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p. 252.

modernes. C'est peut-être même encore plus révélateur.

C'est au contraire ce que fait l'écriture romanesque. . . Elle a pour charge de placer le masque et en même temps de le désigner.¹

Le Torrent, par son ambiguïté heuristique et herménéutique, semble être un véritable désordre. Mais son écriture surmonte ce désordre: elle institue, par opposition à l'univers romanesque ambigu, un ordre: celui du langage. Le Torrent formalise ainsi le processus de création: victoire sur le "chaos" par l'institution d'un "cosmos". C'est par son écriture qu'il est un roman moderne. C'est le niveau rhétorique de notre étude.

A notre démarche d'immanence, il ne reste plus qu'à greffer une analyse sémantique structurale telle que la suggère Greimas. Car si tous les niveaux s'intègrent (heuristique, actantiel, herménéutique, rhétorique), nous n'avons pas encore cerné "la thématique" du Torrent. C'est l'objet du chapitre suivant qui constituera un lien entre la démarche d'immanence et la démarche idéologique.

¹ Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 33.

CHAPITRE VI

LES FEUX-FOLLETS DU TORRENT

"La sémantique se reconnaît ainsi ouvertement comme une tentative de description du monde des qualités sensibles."
Greimas, Sémantique structurale,
p. 9.

Nous avons eu beau prendre le soin d'une lente intégration structurale, il y a des feux-follets dans le Torrent. Le feu-follet ne se laisse pas saisir facilement. Les feux-follets sont d'abord les valeurs authentiques recherchées par le héros romanesque. On soupçonne même leurs noms: liberté, parole, instinct, connaissance, communication, bonheur, plaisir, et possession. . . Elles s'opposent aux valeurs de la société dégradée: absence, solitude, silence, travail, domination, incommunication, maîtrise de soi et surdité. . . Les valeurs, authentiques ou inauthentiques, sont abstraites. C'est parce qu'elles sont des valeurs. Notre problème d'intégration

sémantique est donc double: nous devons d'abord intégrer chacun des deux groupes, puis les concilier. Tâche ardue!

Mais Greimas nous sauve la situation! Dans sa Sémantique structurale, il propose une solution: une description sémantique aboutissant à un schéma structural. Nous renvoyons le lecteur à cet ouvrage dans lequel Greimas, mieux que nous pourrions le faire, expose sa méthode. Grâce à un "échantillon de description", il applique, sous nos yeux, sa méthode-miracle. Il nous enseigne comment prendre au piège les feux-follets!

Le problème thématique.

Ces feux-follets sont ce qu'on appelle les thèmes. Les analyses thématiques ont eu beaucoup de succès. Elles sont valables dans la mesure où elles créent des liens entre les thèmes. Jean-Pierre Richard ou Bachelard sont doués d'une intuition remarquable. Si le second se situe à un niveau général, le premier réussit des bijoux d'analyses thématiques. L'un plonge dans les structures mythiques, laissant à l'autre le soin de déduire les relations secrètes des thèmes. Mais il y a un double problème dans ce type d'étude: le premier est que, si le critique réussit à créer des liens entre les thèmes,

à les grouper, à les enchaîner parfois, à les confronter ou même à les hiérarchiser (par ordre d'importance), comment peut-il les intégrer? On peut dire, par exemple, que chez Dostoïevski, le thème de l'apocalypse est omniprésent. On peut dire aussi que dans Crime et Châtiment le thème du double est plus important que celui de la chambre, que ce dernier est lié au thème de l'escalier, ou que le thème du mal est représenté par Svidrigailov par opposition au thème du bien exprimé à travers Myshkine. Mais comment lire tout ceci de manière simultanée?

Le second problème est l'intégration elle-même. C'est la conséquence du premier problème. On sait que pour qu'il y ait intégration, il faut un niveau supérieur. Mais où trouver ce niveau? Dans l'idéologie, naturellement. Il n'est pas difficile d'intégrer, par exemple, le thème de l'absence--dans le Torrent--par le jansénisme québécois. Mais ce que nous cherchons, c'est un lien précis entre l'idéologie et ces feux-follets. Ni au niveau heuristique, ni au niveau actantiel ils ne sont saisissables! Pas plus qu'aux niveaux herméneutique ou rhétorique. Ils échappent aux fonctions, à la typologie des actants, au narrateur, à l'écrivain et à la

rhétorique du roman à suspens. Ils ne constituent ni la structure profonde, ni la structure superficielle du Torrent.

L'analyse sémantique structurale.

Une thématique, en définitive, c'est un système discursif de valeurs. Pour trouver ce système précis, il faut procéder en deux étapes.

D'abord, on trouve ces valeurs. Une critique thématique ne peut que soupçonner des valeurs. Ainsi, à propos du schéma actantiel, avons-nous indiqué quelques valeurs inauthentiques: comme l'absence, ou le silence, et quelques valeurs authentiques: la parole ou la communication. Mais rien de précis! Ici, il nous faudra déduire ces valeurs. Et pour cela, nous procéderons d'après la structure romanesque qui est opposition entre des valeurs authentiques (recherchées par le héros) et des valeurs inauthentiques (dans la société dégradée). Nous ne conserverons que les oppositions. Nous pourrons alors déterminer précisément quelles sont les valeurs qui s'affrontent dans l'oeuvre. Nous aboutirons alors à un schéma: système discursif axiologique du Torrent.

La seconde étape, c'est la lecture de ce schéma. Cette lecture se fait au niveau de l'analyse idéologique. Le schéma

permet une lecture totalisante. Un seul coup d'oeil nous révèle le système axiologique discursif. Ayant trouvé le système axiologique du Torrent, il nous faudra ensuite l'intégrer à un autre niveau. C'est en homologuant les sémèmes avec les maximes idéologiques que notre lecture s'enrichira de nouveaux sens. Par exemple, si nous aboutissons à une opposition du type absence/Dieu, des précisions idéologiques sur les rapports de l'homme québécois et de la religion nous éclaireront grandement. Mais à ce niveau sémantique, notre démarche ne sera que la première étape. Elle consistera à trouver le système de valeurs qui s'interprétera de lui-même, au niveau idéologique.

ANALYSE SEMANTIQUE DU TORRENT

1.

VIE	NON VIE	MORT	NON MORT
ASCESE	INSTINCT	INSTINCT	SPIRITUALITE
TRAVAIL	PLAISIR	BONHEUR	SACRIFICE
SILENCE	PAROLE	PAROLE	SILENCE
SOLITUDE	COMMUNICATION	POSSESSION	ABSENCE

$$\frac{\text{VIE}}{\text{NON VIE}} = \frac{\text{MORT}}{\text{NON MORT}}$$

AXIOLOGIE I : ASCESE + TRAVAIL + SILENCE + SOLITUDE
SPIRITUALITE + SACRIFICE + ABSENCE

II.

VIE	NON VIE	MORT	NON MORT
PAROLE	SILENCE	SOLITUDE	COMMUNICATION
COMMUNICATION	SURDITE	SILENCE	PAROLE
INSTINCT	ASCESE	ASCESE	INSTINCT
IRRATIONNEL	REALITE	TRAVAIL	IRRATIONNEL
POSSESSION	ABSENCE	ABSENCE	POSSESSION
DOMINATION	DEMISSION	DEMISSION	DOMINATION

AXIOLOGIE II: IRRATIONNEL + DOMINATION + PAROLE
INSTINCT + POSSESSION + COMMUNICATION

I. Axiologie de Claudine et de François:

ASCESE + TRAVAIL + SILENCE + SOLITUDE
SPIRITUALITE + SACRIFICE + ABSENCE

II. Transformation de François:

IRRATIONNEL, + DOMINATION + PAROLE
INSTINCT + POSSESSION + COMMUNICATION

III. Dénouement:

SILENCE + IRRATIONNEL
ABSENCE + SACRIFICE + SPIRITUALITÉ + DEMISSION

La formule que nous venons de déduire est le système axiologique du Torrent: c'est sa structure, comme doublure de l'idéologie. C'est la preuve même qu'il est un "acte de sociabilité".

L'interprétation de ce schéma se fera, à la prochaine étape de notre analyse sémiologique: au niveau idéologique. Parce que ce système est constitué de valeurs, il est indéniablement lié au social. Il relève donc de l'idéologie, mais en tant que système, il est immanent au Torrent. Il est l'abolition, en même temps que la résolution, de l'ambiguïté romanesque, l'intégration sémantique qui surmonte l'ambiguïté romanesque. Il est la claire expression d'un affrontement axiologique hiérarchisé.

Mais laissons là ces considérations théoriques et voyons comment il est possible de faire le lien entre le Torrent comme roman et l'idéologie comme système supérieur de valeurs.

Deuxième partie

DU MYTHE AU ROMAN

CHAPITRE VII

LE TORRENT: UN ROMAN VRAISEMBLABLE?

"Je considérais la formation d'une tragédie classique ou d'une pièce de vers telle un mécanisme de principes et de recettes enchaînées par la seule volonté de l'auteur. Une ou deux fois pourtant, la grâce m'effleura. J'eus l'aperception que la tragédie ou le poème pourraient bien ne dépendre que de leur propre fatalité intérieure, condition de l'oeuvre d'art."

Anne Hébert, le Torrent, p. 24.

L'analyse immanente que nous avons faite du Torrent nous a permis d'interpréter la polysémie de ce petit roman à suspense, mené sur le mode de l'ambiguïté. En fait, notre démarche a été de "déconstruire" progressivement la nouvelle, du roman au mythe. En procédant par élimination, nous avons classé le Torrent dans la rhétorique romanesque; il ne nous a plus resté qu'à déterminer la rhétorique précise de cette oeuvre, pour qu'il y ait intégration. Et le schéma structural, obtenu au précédent chapitre, a montré cette cohésion interne du Torrent.

Le résultat de l'analyse sémantique fait naître une interrogation: si les sémèmes expriment la relation entre l'écriture romanesque et l'idéologie, à quoi correspond cette dernière? Il est certain qu'une "thématique" s'est imposée à Anne Hébert, lors de sa rédaction du Torrent. Nous voilà donc rendus à la seconde étape de notre étude: l'analyse idéologique. Ce n'est que par son intégration à un niveau supérieur que cette nouvelle--dont la richesse semble inépuisable--prendra sa signification en tant qu'oeuvre. Et ce niveau supérieur, c'est le niveau de la vraisemblance.

A ce niveau de la vraisemblance, nous procéderons en deux étapes: tout d'abord, nous approfondirons les rapports entre la rhétorique romanesque et celle de l'oeuvre. Nous verrons, plus précisément, quelles sont les relations entre le Torrent et la rhétorique du roman à suspens. La vraisemblance est en étroit rapport avec l'idéologie. Elle s'y intégrera à la seconde étape, qui tentera de faire surgir de l'idéologie du Torrent, les mythes ou atavismes culturels qui ont façonné sa structure. Ce sera l'objet du dernier chapitre.

L'idéologie.

Le roman est lié au social. Le discours, comme système linguistique, est social; et l'écriture, comme

approfondissement du discours, est encore plus sociale. Le roman se présente donc comme un "acte de sociabilité".¹ Dans cette perspective, le romancier est à la fois témoin et traducteur du social. Il est témoin, parce qu'il se dissocie de la société pour pouvoir lui renvoyer son image. Tout écrivain est un héros romanesque, dans la mesure où il est problématique: il se situe dans une exotopie, à cause de son processus créateur. Mais il réintègre la société dès que son oeuvre est écrite: c'est le discours qui rapatrie l'écrivain. En ce sens, l'aventure de François Perrault est celle du romancier qui, retiré dans la solitude de la création, conquiert peu à peu la communication grâce à la parole écrite. Mais la réintégration du romancier n'est pas sans heurts: l'oeuvre dévoilée est un "meurtre intentionnel".² L'image que l'écrivain transmet est le plus souvent négative, car elle est la duplicité même. En voulant traduire l'ordre social, l'écrivain en saisit les contradictions: c'est pourquoi il y substitue l'ordre de son livre: sa parole:

Le roman, au contraire, récite polyisotope,
implique une polarisation des événements, des

¹Barthe, Le degré zéro de l'écriture, p. 34.

²Ibid., p. 36.

marquages axiologiques diamétralement différents. . .

. . . Il est une manière de faire s'affronter les divers systèmes épistémiques, axiologiques et praxéologiques qui 'parlent' la société, à la fois dans leurs contradictions et dans les décalages de leurs niveaux.¹

Parce qu'il veut réhabiliter le social, l'écrivain en exprime les tares et les conflits. Il oppose à la hiérarchie sociale, celle de son oeuvre. Et, plus que toutes les autres oeuvres, le roman est indissociablement lié au social, parce qu'il est le plus apte à en saisir les contradictions. La raison, c'est qu'il est essentiellement ambigu, comme nous l'avons démontré tout au long de l'analyse immanente. C'est parce qu'il est capable de réfléchir les lois sociales qu'il est subversif. Ainsi, les lois qui gouvernent l'isotopie de la société dégradée, dans le roman, sont les mêmes lois qui gouvernent la société. Elles ont les mêmes failles.

. . . le roman demeure lié au social. Il conserve pour unité de mesure la logique des rapports sociaux.²

Il est facile de soupçonner dans l'aventure de François Perrault, l'aventure des Québécois d'une certaine époque.

¹ Angenot, "Sur les maximes du vraisemblable".

² Zérafra, Roman et société, p. 29.

C'est pourquoi il est essentiel de se situer dans la diachronie, afin d'éclairer les rapports entre une oeuvre et son idéologie.

Mais qu'est-ce donc que l'idéologie? C'est un "corps de maximes"¹ et de préceptes issus du social: en d'autres mots, ce sont les valeurs organisées en système particulier, les principes de conduite sociale et les préjugés dictés par une société. Ce sont aussi ses atavismes culturels, les "visions du monde" qu'elle transmet à l'écrivain:

Loin par conséquent de voir dans l'oeuvre un reflet de la conscience collective, on y verra un des éléments constitutifs les plus importants de celle-ci--le grand écrivain étant celui qui réussit à créer dans son oeuvre un univers imaginaire et cohérent (une vision du monde) dont la structure correspond à celle vers laquelle tendait confusément l'ensemble du groupe.²

Si le roman est le miroir, et non pas le reflet du social,³ il

¹ Angenot, "Sur les maximes du vraisemblable".

² Noguez, cité par Goldmann, Pour une sociologie du roman.

³ Marx croit à la réification: Goldmann lui emprunte cette théorie. Il considère alors que les lois humaines se sont soudainement retournées contre la nature humaine: elles sont devenues aliénantes; la valeur d'usage s'est transformée en valeur d'échange: elle s'est déclassée: la qualité a été évincée par la quantité. A consulter: ibid.

est aussi un travail du romancier. Ce travail "textuel"¹ opère sur les maximes idéologiques. Le romancier est alors pris dans un dilemme: d'une part, il sait que le discours littéraire n'a de prises que sur un univers imaginaire:

Le Roman est une mort: il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. Mais cette transformation ne peut s'accomplir qu'aux yeux de la société. C'est la société qui impose le Roman.²

D'autre part, le romancier veut qu'on prenne son oeuvre pour "réelle". Et, pour cela, il utilise tous les moyens, il y travaille avec acharnement. C'est la démarche de la vraisemblance.

Le vraisemblable.

Le problème du romancier est celui-ci: pris entre les lois de la rhétorique romanesque et les lois de l'idéologie (celles de son époque et de la société à laquelle il appartient), il hésite. Doit-il suivre les lois rhétoriques ou bien les lois réelles? Doit-il se conformer au discours

¹Kristeva, Le texte du roman.

²Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 37.

ou bien à l'idéologie? C'est cette tension des maximes que formalise la fatalité du Torrent:

Et puis, à quoi bon disserter sur la raison de mes gestes et impulsions. Je ne suis pas libre.
le Torrent, pp. 47-48.

Il est certain que le romancier choisit de suivre les maximes rhétoriques. En fait, ce n'est pas lui qui choisit, c'est l'oeuvre qui choisit pour lui. Car le roman ne peut être qu'un mensonge, une fiction, une histoire au sens folklorique du terme. L'oeuvre n'est jamais le réel et ne correspond jamais au réel: c'est l'imaginaire qui est son principe. A cause du choix que l'auteur fait des événements qu'il interprète, il se condamne lui-même. Ou plutôt il est condamné à l'affabulation: il est victime de ce processus créateur qui mûrit en lui. Quant aux maximes idéologiques, elles lui collent à la peau, pour ne pas dire à la plume. C'est cela qu'Anne Hébert veut exprimer lorsqu'elle parle de "la fatalité intérieure, condition de l'oeuvre d'art": une autre formalisation du processus romanesque! Par exemple, dans le Torrent, Anne Hébert part d'une anecdote qu'elle interprète à sa manière. Si l'anecdote est réelle, le roman ne l'est pas. Il n'est pas réel (référent) parce qu'il n'est pas vérifiable. Comment vérifier que la mère du jeune

Séminariste de Beauce était fille-mère ou avait un aussi vilain caractère? Comment vérifier que François avait tué sa mère parce qu'elle le forçait à la prêtrise? Et surtout, Anne Hébert avoue:

. . . et j'ai pensé que ç'avait été une vocation forcée. Je connaissais le torrent. J'ai imaginé une maison à côté.¹

Mais il s'agit plus que d'un mensonge sur une maison. Le roman est un mensonge formalisé.

Il doit donc se tourner vers les lois de la rhétorique romanesque. Ne pouvant créer le réel, le romancier se contente du vraisemblable; de nous faire croire à la conformité de son oeuvre au réel:

. . . on parlera de la vraisemblance d'une oeuvre, dans la mesure où celle-ci essaye de nous faire croire qu'elle se conforme au réel et non à ses propres lois. Autrement dit, le vraisemblable est le masque dont s'affublent les lois du texte, et que nous devons prendre pour une relation avec la réalité.²

Condamné aux lois rhétoriques, le romancier tente de nous faire oublier ces lois en les rendant les plus "naturelles possibles": c'est ce qui s'appelle la vraisemblance. De

¹Anne Hébert, Châtelaine, avril 1963.

²Todorov, "Introduction au vraisemblable", Communication no 11, p. 3.

plus, dans le roman policier, l'écrivain est condamné à l'anti-vraisemblable: il doit respecter le suspens qui est une loi fondamentale de ce type de rhétorique. Et rien de moins "naturel", rien de moins "réel" que le suspens. C'est un artifice purement littéraire. L'écrivain est à nouveau pris dans un dilemme: ou renoncer à son roman--(briser le suspens)--ou renoncer au vraisemblable--(briser l'image qu'il veut donner au lecteur). C'est aussi le dilemme d'Anne Hébert, puisqu'elle s'est engagée dans un roman à suspens. Nous allons détailler ses attitudes face à ce dilemme.

Nous avons étudié précédemment, en détail, la rhétorique du Torrent. Les énigmes et l'angoisse du roman noir ne laissent plus de doute: le Torrent est un petit roman à suspens. On n'a qu'à penser aux enquêtes, à la rétrospective ou à l'anxiété qui s'en dégage. Au premier abord, la fatalité--dont nous parlions plus haut--corrobores le suspens. Elle donne au roman le ton prophétique du roman noir: elle amorce le suspens.

Par le décret d'une volonté antérieure à la mienne, je devais renoncer à toute possession en cette vie. le Torrent, p. 9.

La fatalité est liée à l'angoisse et au suspens. Elle crée le climat d'intensité propre à ce type de rhétorique:

Cependant, au fond de moi, je sentais parfois une richesse inconnue, redoutable, qui m'étonnait et me troublait par sa présence endormie. . .
le Torrent, p. 22.

Rien de plus conforme au roman à suspens, et même de plus ostentatoire, que ce rappel d'attention au lecteur. Par le discours, Anne Hébert réussit à avertir le lecteur qu'il lui faut rester aux aguets: elle le tient en haleine. Elle amplifie l'angoisse du lecteur, en parlant de celle du narrateur-héros. Les maux de têtes et la paranoïa de François deviennent les nôtres.

En plus, Anne Hébert sème, tout le long du roman, des indices; elle trace des pistes:

C'eût été facile de glisser. Quel saut de plusieurs centaines de pieds! Quelle pâture pour le gouffre qui devait décapiter et démembrer ses proies! les déchiqueter. . .
Ibid., p. 33.

On s'étonne pourtant de ne pas voir de fausses pistes. Et l'auteur devient à tel point insistant que le lecteur met en doute sa bonne foi. C'est qu'il est habitué aux surprises et aux revirements de ce type de roman. Ici, rien de cela: le suspens n'est pas créé par la crainte de la surprise, mais par l'espoir d'une surprise. A force de voir François se pencher au-dessus du torrent, on croit à une fausse piste. C'est qu'on est habitué aux lois "du genre":

Je ne suis pas encore mûr pour l'ultime fuite,
l'ultime démission aux forces cosmiques.
le Torrent, p. 37.

Si on y regarde de près, il y a une raison pour qu'Anne Hébert ait séparé sa nouvelle en deux parties. On sait que la première partie correspond à la narration du meurtre et la seconde, à l'enquête sur ce meurtre par Amica. Il s'agit de la structure de base du roman à énigme: c'est une loi rhétorique. Mais, on remarque une différence dans la façon d'aborder le suspens. Dans la première partie, il s'agit d'une attente qui est ni déçue, ni désamorcée:

J'attendais je ne sais quelle tourmente qui
balaierait tout, m'entraînant avec ma mère,
à jamais lié à son destin funeste.
Ibid., p. 14.

C'est le suspens du meurtre. Si le lecteur sait que Claudine est morte, s'il est au courant de la surdité de François, il ne sait rien de ce meurtre. Celui-ci le surprend en pleine autobiographie de François. Il y a, certes, des indices: le grondement du torrent, les fougues de Perceval ou la mort d'Eloi. Il s'agit d'un roman à énigme conforme aux lois du roman à énigme. Mais la seconde partie du Torrent est différente de la première. Il s'agit de l'enquête d'Amica. Et puisque le seul point de vue que nous ayons est celui du narrateur-héros, il n'y a aucun suspens du côté d'Amica. On ne connaît

ni son identité véritable, ni ses intentions, ni ses mobiles. On ne la connaît qu'à travers la subjectivité de François. On voit ses actes, tout simplement, sans plus. On peut expliquer alors le dédoublement du narrateur-héros: il se sent étranger à l'enquête d'Amica, au roman à énigme. Car il fait lui-même sa propre investigation, sa propre psychanalyse, son propre roman. Et parce qu'il connaît le mystère: sa vie, il ne se sent pas libre d'écrire n'importe quelle autobiographie. Le narrateur-héros est condamné à se regarder vivre son roman. Ce qui lui donne l'impression que son journal a été écrit avant qu'il ne le vive. Ici, la fatalité est le principe qui unit les impressions du journal. Ici, c'est l'angoisse malade. C'est le suspens poussé au bout. A tel point que le lecteur n'y croit plus. Etrange roman à suspens dans lequel on sait d'avance le rôle de chacun: allié ou adversaire:

En riant, elle (Amica) met ses bras autour de mon cou. Ses beaux bras fermes me semblent malsains, destinés à je ne sais quel rôle précis dans ma perte. le Torrent, p. 46.

Ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que François est à la fois le héros et le narrateur de son journal. En tant que héros, il sait qu'il est condamné à la vérité (réel) de ses actes: car le Torrent est une confession. Mais en tant que narrateur du

journal, il est condamné aux lois rhétoriques. Encore une ostentation du procès romanesque! D'une part, l'un veut conduire l'aventure comme il l'entend, d'autre part, l'autre l'en empêche. Et c'est réciproque: autant que le narrateur, le héros désire avoir le dernier mot: autant que le héros, le narrateur est contraint de se plier aux lois du discours. Le héros veut avouer, mais le narrateur l'oblige à suivre des lois précises, un rituel de confession; le narrateur veut écrire un roman à suspens, mais le héros veut la vérité. En fin de compte, cette lutte est une formalisation de la finalité romanesque. Et la mort du héros correspond à l'arrêt du journal: il y a coïncidence. A la fin, il semblerait que François ait perdu tout contrôle sur lui-même. Le héros s'abandonne au narrateur; c'est celui-ci qui aura le dernier mot, puisque l'écriture est la victoire sur l'absence et le silence. A l'échec du héros, correspond la victoire du narrateur:

Il semblait suivre en moi la formation latente d'un dessein qui m'échappait, et dont lui seul pénétrerait le dénouement véritable.
le Torrent, p. 51.

C'est le narrateur qui est victorieux. Et il y a une formalisation croissante du suspens, de sorte qu'un effet contraire s'ensuit. L'abus dénonce le suspens et le désamorce. Le narrateur s'amuse avec son roman: il nous donne même le récit de la mort d'Amica, avant que le héros ne l'ait tuée:

Quand elle remontera, je l'étranglerai. Ou plutôt, j'attendrai le retour complet de ma vigueur et je jetterai l'espionne dans l'eau. Un instant, mes bras la balanceront au-dessus du précipice. Elle se débattrra. Je ne goûterai pas à ses cris, mais seulement à ses convulsions de terreur. Puis Amica sera décapitée et démembrée. le Torrent, p. 61.

C'est comme si le narrateur venait tout juste de décider la fin de son roman, sous nos yeux. Comme s'il se décidait d'en finir avec son récit. Comme si la "fatalité intérieure, condition de l'oeuvre d'art", venait d'affleurer devant lui. Alors, plus rien ne préoccupe le narrateur qui néglige/même de nous raconter la mort d'Amica, nous laissant aussi deviner le suicide de François. Il n'a pas besoin de se rendre au bout de son roman: "le destin funeste" s'en charge. Et d'ailleurs, il ne semble pas important au narrateur de nous raconter les faits (plan heuristique): ce qu'il veut, c'est montrer le rôle capital de la fatalité, et son déroulement. La fatalité, c'est l'actant principal du Torrent. La prédestination est propre à l'épopée: et le roman n'est-il pas "l'épopée d'un monde sans dieux"¹ Nouvel artifice ostentatoire!

¹ Lukacs, Théorie du roman, p. 84.

La formalisation.

Ce mot revient sans cesse depuis le début de notre analyse. On sait qu'il est le signe de la modernité du Torrent. Mais ici, il prend tout son sens: il s'intègre à ce niveau de vraisemblance. Anne Hébert a sacrifié le suspens à la formalisation. Elle a choisi, non pas de rendre plus naturel son récit, mais au contraire, de le rendre si peu naturel qu'on y reconnaisse ses lois rhétoriques. Elle n'a pas voulu tromper le lecteur, en lui faisant accroire à la conformité au réel; elle n'a pas joué le jeu du vraisemblable.¹ Elle a montré qu'elle n'était pas dupée des obligations rhétoriques du roman à suspens. Elle a mis en doute ses lois, elle les a contestées. Son écriture est l'ostentation d'une subversion de l'anti-vraisemblable (le vraisemblable rhétorique) et un refus du vraisemblable (comme mensonge). Mais on sait que le seul vraisemblable est le vraisemblable rhétorique, puisque jamais une oeuvre littéraire ne sera conforme au réel. Et respecter ou non ce vraisemblable, c'est se condamner à un nouveau vraisemblable:

¹A propos du réalisme du Torrent, consulter Roland Barthes, "L'Effet du réel", Communication no 11, 1968, pp. 84-90.

Plus on condamnera le vraisemblable, plus on lui sera assujetti.¹

Car la formalisation n'est qu'une soumission à la vraisemblance du roman moderne. De toutes les manières, le Torrent est vraisemblable. Car, le vraisemblable, c'est finalement le propre de tout discours digne de ce nom, de tout discours ayant du sens:

Le problème du vraisemblable est le problème du sens: avoir du sens c'est être vraisemblable: être vraisemblable n'est rien d'autre que d'avoir un sens.²

Et nous savons que le sens s'obtient par intégration. Cette intégration, nous l'avons conclue à tous les niveaux: heuristique, actantiel, herméneutique, rhétorique, sémantique et vraisemblable. La boucle se referme. Nous sommes partis du sens, et nous y revenons. Le niveau du vraisemblable continue la démarche d'intégration: il est le niveau-charnière entre l'analyse immanente et l'analyse proprement idéologique.

On pourrait dire que le vraisemblable est la polysémie des grandes unités du discours.³

¹Todorov, S. "Du vraisemblable qu'on ne saurait éviter", Communication no 11, 1968, pp. 145-148.

²Kristeva, "La productivité dite texte", Communication no 11, pp. 59-83.

³Ibid.

Débutant par un essai de typologie rhétorique, nous sommes parvenus à l'intégration d'une rhétorique particulière, celle du Torrent, dans la typologie rhétorique générale.

Il ne nous reste plus qu'à intégrer l'oeuvre dans son idéologie propre, comme nous avons intégré la rhétorique particulière du Torrent (formalisation) dans la rhétorique générale (roman à suspens).

Il est essentiel de situer le Torrent dans sa diachronie: le sens s'enrichit avec les siècles, et l'oeuvre prend de nouvelles épaisseurs. A condition de retrouver les racines des maximes idéologiques, nous pourrions donner à l'oeuvre sa complète signification.

Nous allons suivre le cheminement, du mythe au roman, afin de déceler les stratifications de sens qui convergent vers cette nouvelle. En remontant jusqu'aux profondeurs mythiques, l'idéologie québécoise du Torrent pourra être éclairée au niveau supérieur du mythe, comme sa rhétorique particulière ne s'est "révélée" qu'au niveau du vraisemblable. Nous nous mettrons donc à l'affût de chacun des reflets qui auraient pu naître grâce à ce prisme qu'est le Torrent. Nous pouvons maintenant employer cette image, parce qu'elle formalise plus l'ambiguïté désormais transparente de cette nouvelle d'Anne Hébert.

CHAPITRE VIII

DU MYTHE AU ROMAN: LE TORRENT

"Cette fable terrible et belle est l'expression la plus juste qu'il nous ait été donnée du drame spirituel du Canadien-Français. Sa portée sociale est explosive--sans même que les données sociales y apparaissent expressément--le Torrent est, dans notre littérature, le plus haut exemple d'une littérature profondément engagée."
Gilles Marcotte, La Presse, 1964.

Le Torrent est, nous l'avons vu, un miroir: celui de l'idéologie qu'il reflète. Cette idéologie se retrouve à plusieurs niveaux allant du général au particulier, du collectif au spécifique. Nous verrons successivement ces niveaux.

Un mythe.

Parce que c'est un roman, le Torrent contient une part de "mythique".¹ Le mythe est d'abord collectif. Il exprime

¹ Pour les rapports entre le roman et le mythe, consulter Zérafra, Roman et société

les désirs profonds d'une société. Mais le héros mythique se dissocie aussi de la société, pour tenter de résoudre les conflits sociaux, afin d'améliorer cette société. En ce sens, il est double, tout comme le héros romanesque. Le mythe est, de plus, dialectique: il porte en lui des contradictions qu'il joint sans toutefois les confondre. Les contradictions sont aussi le propre du roman. Le mythe est surtout une narration passée, expliquant le présent. N'est-ce pas le récit même du Torrent? Le mythe est, en outre, enchaîné selon une causalité particulière: la prédestination (que l'on trouve encore dans l'épopée et la tragédie). Nous avons insisté sur la fatalité de la nouvelle que nous étudions. Le principe du mythe est la répétition. Ainsi les échecs répétés de François apparentent le Torrent au mythe. Le mythe est enfin:

Un ensemble de valeurs ou d'idéaux conférant un sens à la réalité.¹

C'est ici que se séparent roman et mythe: si le mythe est l'acte, le roman n'est que l'expression de cet acte; si l'un veut établir un nouvel ordre social, le second ne veut que l'exprimer. Le roman serait la recherche d'un mythe. A ce point de vue, il constitue un mythe dégradé: si le premier

¹ Zérafra, Roman et société, p. 18.

correspond à l'âge d'or, le second est l'âge de fer. Quant au héros mythique, il est à la recherche de valeurs véritables; le roman n'est que l'histoire de cette recherche. Ce qui distingue donc le héros romanesque du héros mythique, c'est le côté individualiste qui le lie à l'histoire.

Si le roman contient une part de mythique, il n'est pas le mythe: car un mythe résout, sur le plan imaginaire, des conflits insolubles dans la réalité. Le roman ne résout jamais rien. Il n'est que la mise ensemble de contraires. Afin de débrouiller le roman de la gangue du mythe, il nous faut d'abord chercher des mythes (hypothèses de base) que l'on pourrait homologuer avec le Torrent. Il nous faut faire, non plus le trajet du message au code, mais opérer du mythe au roman. Et ce n'est qu'en comparant le Torrent avec ces hypothèses de base que nous pourrions affirmer quoi que ce soit au sujet de ses rapports avec le mythe.

Les mythes de la chute.

Une étude très intéressante a été consacrée par Gilles Houde au rapport du Torrent et du mythe. Cette étude s'intitule: "Les symboles et la structure mythique du Torrent". Nous l'utiliserons afin d'en montrer les tares, mais aussi

l'intérêt de certaines intuitions. Nous commencerons par présenter la théorie de Houde, après quoi nous en ferons la critique.

Interprétation herméneutique.

Partant du roman policier qui est la lutte cosmique entre le Bien et le Mal, Houde s'appuie sur la psychanalyse. Il interprète le Torrent comme une lutte à finir entre le ID (les puissances de l'inconscient) et la conscience (le Moi). La nouvelle se présente comme la lente désintégration de la conscience et la libération des forces inconscientes. François et Claudine sont donc le même individu scindé en deux forces opposées. Après avoir été dominé par sa conscience (Claudine), le héros est obligé, à cause d'elle, de se retrancher de la société, (symbole du Mal, de l'instinct, de la possession et de la jouissance [EROS]). Claudine veut sacrifier son fils à Dieu, pour expier sa faute, (à l'origine de l'existence de François); mais se sentant manipulé et refusant d'être la victime de sa mère, François se révolte: tous les refoulements que Claudine a projetés en lui éclatent. La mort de Claudine, c'est la mort de la conscience, et par conséquent, la victoire du ID. François ressemble, à partir de ce

moment, à quelqu'un qui est retourné à l'état préconscient. Sa surdité à la conscience le prouve bien. Mais les conséquences de cette liquidation du MOI sont l'angoisse, la désorientation et la perte de la parole. C'est l'envers de l'envahissement par l'irrationnel: c'est la face cauchemaresque de la rêverie (ID). Et la parole de l'inconscient, n'est-ce pas le symbolisme onirique? En se rapprochant de la nature, le héros est réduit à son instinct. Et Amica joue un rôle dans la perte de François, puisque représentante de l'instinct poussé à bout. En fait, la folie de François, n'est que la conséquence de la libération du ID. Finalement, TANATOS vainc EROS: c'est la mort du héros.

Mais Houde ne sait comment interpréter le dénouement: victoire du ID ou retour à la conscience.

Ce qui rend peu convaincante cette étude de Houde, c'est son ambiguïté: parfois il considère la société comme opposée à la conscience; et plus tard, alors que François est libéré, il ne change pas les rapports de cette société avec François. Son étude est truffée de nombreuses contradictions, même au niveau du symbolisme supposé universel (par exemple: Perceval est considéré parfois comme le ID et parfois comme un

désir de spiritualité). Et surtout, le dénouement ne pouvant être correctement interprété, cela nous mène à contester cette étude. Houde semble aussi confondre la conscience et le SUR-MOI (conscience morale) qui, selon nous, caractériserait Claudine. En fin de compte, il est intéressant de proposer un point de vue psychanalytique, à condition qu'il ne soit que complémentaire.¹ Car, même si on admet que François symbolise le ID libéré, et que Claudine est l'empêchement à cette libération (le SURMOI), même si on admet qu'ils sont tous deux les constituants d'une personnalité normale (avec les conflits

¹Marie Eleuthère c.n.d., a donné aussi une interprétation psychanalytique du Torrent. Elle voit dans l'expérience de François Perrault, le triple échec de la sublimation, de la résignation, et de l'amour. L'échec de la sublimation s'exprime par la surdité à Dieu. François a essayé de dissocier son esprit et son corps. Comme humain cela est impossible puisque la vieillesse, qui exprime la temporalité, oblige l'homme à faire cas de son corps. L'échec de la résignation s'exprime par la surdité à la nature. François essaie de se fondre à la nature éternelle, pour échapper à sa condition humaine. Mais l'homme, à cause de sa conscience, se dissocie de la nature. L'angoisse de François préfigure son échec. L'échec de l'amour est l'échec de la rencontre avec Amica. Parce qu'Amica est une femme, François ne peut s'empêcher d'y voir un fantôme maternel. La communication avec d'autres êtres que nous voyons vieillir devant nous et être conscients, empêche que l'homme se prenne pour un pur esprit: elle empêche son absence absolue.

A consulter Marie Eleuthère c.n.d., La mère dans le roman Canadien-Français.

internes entre EROS et TANATOS), cela nous apprend peu sur leur rôle d'actants romanesques. La psychanalyse ne peut donner qu'un sens de plus, ajouté à la polysémie du Torrent.

Interprétation heuristique.

Plus intéressante est la seconde partie de l'étude de Houde, étude mythique du Torrent: selon Houde, cette nouvelle ferait appel au mythe de la fausse ascension, telle qu'on la retrouve dans les mythes d'Icare et de Tantale.

Résumons brièvement ces deux mythes, puis nous les comparerons avec l'oeuvre que nous étudions.

Dans les deux mythes, il y a d'abord une faute originelle: Dédale, père d'Icare, a tué son neveu: il est exilé dans le labyrinthe (symbole de la condition humaine) et en éprouve une terrible culpabilité. De même, Tantale a dérobé aux dieux l'ambrosie d'immortalité, pour la dévoiler à ses amis terrestres. Il y a aussi dans les deux mythes un désir d'élévation: Dédale construit des ailes pour son fils et celui-ci veut aller jusqu'au soleil. Tantale veut être accepté au banquet des dieux et son fils Pélops afin de demeurer dans l'Olympe. On remarque que, dans les deux mythes, le refus de

la condition humaine se fait par le sacrifice expiatoire d'une victime qui fait partie de la famille des héros: leurs fils. Enfin, dans les deux mythes de la chute: une punition. Icare, fils de Dédale, tombe à la mer en se brûlant les ailes: aveuglé par son désir d'ascension, il retombe dans les profondeurs inconscientes (archétype de la mère). Et Tantale est obligé de souffrir, durant l'éternité, les supplices de la soif et de la faim: les pieds dans l'eau et sous un arbre fruitier, il n'a accès ni à l'un, ni à l'autre. Dans les deux mythes, il y a eu un faux désir de purification puni par une chute.

Le Torrent se présente comme ces mythes de la chute: la faute originelle de Claudine, c'est d'être fille-mère: elle est chassée par le village à cause de sa faute charnelle. Et pour se "redorer une réputation", elle veut sacrifier son fils François à Dieu, en le faisant prêtre (refus de la condition humaine, désir de spiritualité et de purification). Mais la punition vient aussitôt: la mort de Claudine, puis le suicide de François, prolongement de sa mère:

Tout homme porte en soi un crime inconnu
qui suinte et qu'il expie. le Torrent, p. 55.

Le problème de Dédale (et Icare), Tantale et Claudine (et François) est celui-ci: chacun a voulu dissocier en

l'homme, le charnel et le spirituel: chacun a brisé l'harmonie humaine (entre sublimation et perversion) et en a été puni. Nous allons maintenant développer ce mythe de la chute dans une perspective diachronique (historique et transformationnelle).

Interprétation sémantique.

Si on se situe dans une perspective diachronique, le mythe de la chute paraît évident dans la civilisation occidentale. On le retrouve dans le christianisme: le Fils de l'Homme est sacrifié par l'humanité pour la racheter de la chute d'Adam et d'Eve. Ceux-ci ont voulu s'élever au-dessus de leur condition humaine et ont été expulsés dans le charnel à cause de cette faute même. Cela fait penser aussi au mythe luciférien. Ce qu'il faut retenir dans tous ces mythes de la chute, c'est que pour avoir renié sa condition humaine dualiste (splendeur et misère, grandeur et déchéance), l'homme est à jamais refoulé dans le charnel, puni par où il a péché. Pour avoir été absent à sa condition humaine, François doit subir la présence de la nature et de son instinct (désir d'Amica, assauts du Torrent). Pour avoir renoncé à la possession, il est possédé par la nature. En fait, l'homme primitif, autant que l'homme cartésien, ne peut dissocier en lui

corps et esprit sans anéantir son existence d'homme. Ce mythe de la chute de l'homme développé autant par Sartre que par Pascal, a fortement marqué la société québécoise des années cinquante.

1. Existentialisme.

"Toute crise existentielle est une remise en question du Monde et de la présence de l'homme dans le Monde."¹

Sans vouloir insister, notons que l'existentialisme s'inspire aussi du mythe de la chute: l'homme est condamné à exister. On peut parler d'un sens existentialiste du Torrent:

Le plus grave c'est que les personnages de Mlle Hébert ne sont pas de notre terroir, et appartiennent par la tristesse de leur destin aux absurdités existentialistes.²

On n'a qu'à comparer le Torrent à Huis Clos³ du point de vue de la "thématique": on retrouve dans les deux oeuvres les thèmes du regard, de la nausée, de l'amour conçu comme un rapport entre victime et bourreau, et de la liberté.

¹ Eliade, Le sacré et le profane, p. 178.

² Bertrand Lombard, cité par Albert Legrand, "De l'exil au royaume".

³ Jean-Paul Sartre, Huis-clos, Paris, Gallimard, 1970.

2. Le Jansénisme québécois.

L'expérience de Le Moyne et St-Denys Garneau nous livre l'idéologie du Torrent. Pour Le Moyne, la religion québécoise est un cléricalisme exigeant qui a maintenu en esclavage les Québécois désireux de s'émanciper: l'Eglise a empêché leur libération, comme Claudine a retenu François prisonnier de son domaine. L'Eglise a enseigné aux Québécois la xénophobie, l'humilité et la solitude. Et ceux qui ont tenté de se libérer furent frappés de culpabilité:

Ah' qu'elle connaît son affaire à merveille, notre vieille religion française! Elle a beau radoter, ceux qu'elle infecte de culpabilité jusqu'aux sources de l'être et divise à la jointure de la chair et de l'esprit le sont tôt, au bon moment de la tendre raison, sont sans défense. Culpabilité maudite, poids perçu depuis la conscience première, tonnerre de malheur sur le paradis de l'enfance, venin de terreur, de méfiance, de doute, de paralysie pour la belle jeunesse, saleté sur le monde et la douce vie, éteignoir, rabat-joie, glace autour de l'amour, ennemie irréconciliable de l'être, on l'a respirée comme l'air, on l'a toujours entendue comme le vent, on l'a mangée comme une cendre avec toutes les nourritures, et les terrestres et les célestes. Elle parle bien la culpabilité pour qui toute parole autre que la sienne est malice et vaine excuse absolument: elle troublerait les élus si possible. Elle récuse d'avance tout témoignage et prétend intimor le silence à quiconque veut se faire entendre... Un catholicisme psychologiquement contaminé est notre unique religion: en

l'absence d'antidote il s'exaspère en maître et aggrave librement ses ravages.¹

Le jansénisme québécois se protège en prônant le Dieu foudroyant et redoutable pour ses malédictions. Il prêche, d'autre part, l'enfer lié à toute possession matérielle et terrestre. Le manichéisme que traduit le jansénisme inaugure une morale dualiste: le bien est alors associé aux valeurs spirituelles et le mal aux valeurs matérielles:

Par suite du péché d'Adam, l'esprit orgueilleux redoute la matière devenue opaque et il loge en elle le mal et il méprise la terre qu'il doit interpréter et posséder.²

Toute possession charnelle est défendue sous peine de damnation. Lorsque François transgresse les interdictions de sa mère, en voulant posséder Amica, il est pris de remords, se souvenant des préceptes que sa mère lui a enseignés:

Moi, je baissais les yeux, soulagé de n'avoir plus à suivre le fonctionnement des puissantes mâchoires et des lèvres minces qui prononçaient, en détachant chaque syllabe, les mots de "châtiment", "justice de Dieu", "damnation", "enfer", "discipline", "péché originel", et surtout cette phrase précise qui revenait comme un leitmotiv: "Il faut se dompter jusqu'aux os. On n'a pas idée de la force mauvaise qui est en nous!".
le Torrent, pp. 10-11.

¹Jean Le Moyne, Convergences, H.M.H., Montréal, 1969, p. 54.

²Ibid., p. 98.

L'autorité du cléricalisme québécois se retrouve donc dans le personnage de Claudine:

Ma mère m'écrivait: "Je ne suis pas là pour te dresser. Impose-toi, toi-même, des mortifications. Surtout, combats la mollesse, ton défaut dominant. Ne te laisse pas attendrir par le mirage de quelque amitié particulière. Tous, professeurs et élèves, ne sont là que pour un certain moment, nécessaire à ton instruction, à ta formation. Profite de ce qu'ils doivent te donner, mais réserve-toi. Ne t'abandonne à aucun prix ou tu serais perdu. . .
le Torrent, p. 23,

L'éducation que donne Claudine à son fils c'est l'éducation janséniste: on la retrouve aussi dans le Temps sauvage:

Agnès est marquée d'une culpabilité fondamentale, initiale, inséparablement liée à l'acte d'exister. Plus loin qu'elle-même, c'est en ses parents qu'elle était marquée. De la même façon que François Perrault, dans le Torrent était accablé par la pensée de sa naissance illégitime, Agnès plus inéluctablement se sent écrasée par le poids de l'interdit que ses parents ressentaient devant tout le monde charnel, malgré la légitimité de leur mariage. Au fond d'eux-mêmes c'est la condition humaine qu'ils n'avaient pas acceptée, faute d'esprit mais aussi de chair. Quelques générations leur avaient légué une vision janséniste de l'homme en lequel ils voyaient un ange déchu condamné à vivre dans un corps.¹

Mais citons plutôt un passage du Temps sauvage:

Avant son mariage, mon père a été séminariste et mes deux grands-pères également. Tous les

Jours mon père lisait son bréviaire, comme un moine, dans l'espoir de se faire pardonner une vocation perdue. Je suis née d'une race de défrisés et de forçats innocents. Tous les dimanches la maison était pleine de curés. Nous n'avions qu'à nous taire, surtout les femmes. Qu'il fût question de beau temps, de politique, d'art ou d'éducation, eux seuls possédaient la vérité et nous n'avions qu'à nous en féliciter intérieurement, ma mère, ma sœur et moi. Très tôt l'infailibilité de certains prêtres m'a humilié l'esprit et rompu le coeur, tandis que l'on m'attachait la culpabilité au cou, comme une meule, pour me noyer. . . Et pourtant je crois au Christ et j'accumule les péchés sur ma tête, et sur celle de mes enfants. . .

L'Eglise québécoise a décidé du sort du peuple québécois.

Elle l'a chargé d'un messianisme: porter les valeurs spirituelles d'Amérique. L'absence au monde pèse comme un atavisme sur toute la société québécoise:

Il sait déjà qu'en ce paysage menacé par l'eau et la forêt, toute oeuvre à faire l'est comme d'étranges forces obscures. La moindre tentative de possession, d'accomplissement ne semble-t-elle pas vouée d'avance à quelques douloureux échecs? Ne nous a-t-on pas enseigné que la vraie vie était absente et qu'il s'agissait d'être au monde comme n'y étant point.²

L'absence au monde est donc l'absence de possession. Elle entraîne l'absence au corps. Comme François Perrault, St-Denys

¹ Anne Hébert, Le Temps sauvage, Montréal, H.M.H., 1971, p. 26.

² Anne Hébert, St-Denys Garneau, Scénario, O.N.F., 1960.

Garneau a vécu cette expérience, il a éprouvé les mêmes remords, la même angoisse et surtout les mêmes désirs de transgresser la loi de la société:

Or maintenant, me voici avec mon poids de péché originel sans la possibilité d'un seul repos en la complaisance charnelle. Et il me faut être dans le monde, avec ma chair du monde comme n'y étant pas, et, sans un regard attendri pour lui.

L'expérience de St-Denys Garneau ressemble au drame du Torrent:

Ainsi, dans l'adolescence, une sorte de désir que mon corps finisse à la ceinture. . . Et alors la nausée devant tout l'être, le désir d'en être détaché, d'être désengagé de cette pourriture. . .²

L'absence au vrai contact humain est un empêchement à l'amour. De plus elle empêche toute prise sur la réalité, créant un climat d'angoisse.³ Le Québécois se sent donc contraint à la solitude:

Je me rappelle ce moment d'angoisse devant tel spectacle de la nature ou telle oeuvre d'art ou tel être (le seul souvenir que j'en ai est d'avoir

¹St-Denys Garneau, Journal, Montréal, Beauchemin, 1967, p. 81.

²Ibid., p. 14.

³Bessette explique comment cette incapacité de posséder s'exprime, chez Anne Hébert, par la dislocation. A consulter Bessette, "La dislocation dans la poésie d'Anne Hébert".

été angoissé), où un mouvement qui se faisait en moi pour saisir cela me brisait comme une sorte de distance effroyable, une impossibilité de saisir et de posséder, fut-ce par le souvenir, cette réalité évanescence, ce moment éclatant où la réalité soudain était sur le point d'être présente.¹

Cette méfiance de l'étranger entraîne l'absence de communication. Le peuple québécois a été, pendant longtemps à cause de son éducation contrôlée par l'Eglise, contraint au silence:

Pendant des générations, nous nous sommes plus ou moins tus comme des trapistes contrariés. . . La rêverie nous a tenu lieu de pensée et d'activité intérieure, tandis que nous ressassions nos malheurs.

. . . Avec quelle délectation avons-nous pratiqué l'absence et le songe jusqu'à l'absurde. . . Cette mauvaise quarantaine a trop duré. Il faut sans tarder exister fortement autour de nous au rythme de la vie présente du monde. Le salut est à ce prix.²

Cette absence à la parole exprime la situation d'adolescent des Québécois. Le problème du Torrent n'est-il pas un problème de langue, de parole incapable de s'exprimer, ou même d'exprimer la vie?

La langue puérile, équivoque, humiliée qui est la nôtre reflète parfaitement cette

¹ St-Denys Garneau, Journal.

² Anne Hébert, "Quand il s'agit de nommer la vie tout court nous ne pouvons que balbutier", Le Devoir, Montréal, 22 octobre 1960.

complicité intérieure que nous entretenons avec l'informe.¹

La conséquence de l'absence au monde n'est pas seulement l'absence à la parole ou la possession d'un être.

J'étais un enfant dépossédé du monde. Par le décret d'une volonté antérieure à la mienne, je devais renoncer à toute possession en cette vie. Je touchais au monde par fragments, ceux-là seuls qui m'étaient indispensables, et enlevés aussitôt leur utilité terminée.
le Torrent, p. 9.

Elle est absence à toute vraie possession, à toute vraie connaissance. L'éducation janséniste se retourne contre elle-même:

Tout au long des années de collège qui suivirent, j'étudiai. C'est-à-dire que ma mémoire enregistra des dates, des noms, des règles, des préceptes, des formules. Fidèle à l'éducation maternelle, je ne voulais retenir que les signes extérieurs des matières à étudier. Je me gardais de la vraie connaissance qui est expérience et possession. Ainsi au sujet de Dieu, je m'accrochais de toutes mes forces de volonté aux innombrables prières récitées chaque jour, pour pouvoir m'en faire un rempart contre l'ombre possible de la face nue de Dieu. Ibid., pp. 23-24.

L'absence au vrai Dieu que décrit ici François est corroborée par Anne Hébert:

¹ Le Devoir, 22 octobre 1960.

De même l'éternelle psalmodie du chapelet
n'a-t-elle pas souvent fait fonction de prière
et de vie spirituelle tout court.¹

"Enfin toutes ces absences peuvent se résumer dans l'absence
au bonheur:

Moi je ne connaissais pas la joie. Je ne
pouvais pas connaître la joie. C'était plus
qu'une interdiction. Ce fut d'abord un refus,
cela devenait une impuissance, une stérilité.
le Torrent, p. 25.

Cela ne nous fait-il pas penser au poème de St-Denys Garneau?:

Je marche à côté d'une joie,
D'une joie qui n'est pas à moi.²

On retrouve cette peur du bonheur dans le Temps sauvage:

Le bonheur ça se paie. Plus on est heureux.
plus on est puni, ça, c'est certain. Alors,
je fais très attention de ne pas céder au
bonheur.³

Carrier, dans la Guerre, yes sir!, et Tremblay, dans
son oeuvre, ont bien montré comment la famille québécoise,
xénophobe, fermée sur elle-même, frustrée, axée sur le passé,
vouée au sacrifice, remplie de remords, enfin fondée sur le

¹ Le Devoir, 22 octobre, 1960.

² H. de St-Denys Garneau, Regards et jeux dans
l'espace, Montréal, Fides, 1963, p. 145.

³ Anne Hébert, Le Temps sauvage, p. 55.

devoir, reflétait la société québécoise où le rôle de l'Eglise apparaît comme celui d'une censure de la vie même. Le Torrent exprime ces atavismes de la famille québécoise vouée à l'immobilisme:

Et puis nous avons été livrés au temps. Le temps a suivi son cours. Tour à tour secoués ou enchaînés par le temps. Comme des billots qui descendent des rivières. Nous coulions. Une défaite sur le coeur. Un chapelet entre les doigts. Pareils aux morts. Ruminant le songe de Lazare. . . Au pays du Québec rien ne change. . . Un jour la vérité fut ainsi. Immobile et paysanne. Sous la neige ou l'été.¹

Cet ordre immuable, cet ordre paysan, janséniste, et rétrograde sera renversé. On assistera à l'effondrement de la société québécoise. Sécularisation des institutions, remise à sa place du clergé et renversement des valeurs anciennes.

La prise de possession que la société québécoise fait de son existence, c'est son accession à la maturité: elle s'émancipe de sa mère l'Eglise. Comme François s'aperçoit de la présence du domaine en lui, le peuple québécois s'éveille à sa patrie: L'espace que décrit le Torrent, c'est notre patrimoine:

La terre que nous habitons depuis trois cents ans est terre du nord et terre d'Amérique:

¹ Anne Hébert, La canne à pêche, O.N.F.

nous lui appartenons biologiquement comme la flore et la faune. Le climat et le paysage nous ont façonnés aussi bien que toutes les contingences historiques, culturelles, religieuses et linguistiques.¹

Pour résumer l'idéologie québécoise, on peut dire que l'Eglise a tenu lieu de mère au peuple québécois. Autoritaire, elle lui a imposé son ordre. Elle lui a enseigné que la vraie vie était ailleurs, dans un monde meilleur. Elle lui a interdit toute possession sous peine de culpabilité. Elle lui a ordonné l'absence. Cette absence au monde était à la fois absence de communication (interdiction charnelle, condamnation au silence et xénophobie) et absence de prise sur la réalité (instruction et religion faussées). Pas étonnant que le québécois ait eu peur du bonheur! Le Torrent constitue l'expression de la révolte québécoise contre le joug du jansénisme. Il est un appel à la repossession du domaine, à la prise en charge de sa réalité.

Interprétation actantielle.

Nous avons vu comment le thème de la mère était omniprésent dans la société québécoise. On peut se demander

¹ Anne Hébert, "Quand il s'agit de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier!"

comment, dans le Torrent, Claudine représente la mère québécoise.

Claudine ressemble d'abord au type de la mère traditionnelle telle que connue dans les romans du terroir: mère ange-gardien, protectrice et sécuritaire. On reconnaît en elle les traits de la mère traditionnelle de la littérature québécoise, dont le rôle était le refuge contre le présent: travaillante, combative et forte, elle éduque son fils en le protégeant contre l'étranger. Jean Le Moyne a montré l'importance de ce rôle:

La mère comble ce vide, la mère assure l'unité d'ensemble, la mère suffit à tout. La cristallisation s'est faite autour d'elle. Le mythe familial aboutit à elle, à la mère et non à l'épouse.¹

La mère est donc la gardienne des tabous québécois. Pas étonnant que le culte de la Vierge-Mère ait été si important dans cette société. Le mythe de la mère traditionnelle se greffe à l'éducation janséniste:

... Respectable, vénérable, sacrée, intouchable, imprenable, la mère est bien le principe d'interdiction que nous cherchions vainement ailleurs.²

¹ Le Moyne, Convergences, p. 71.

² Ibid., p. 105.

Mais Anne Hébert va briser ce mythe de la mère. François se révolte contre sa mère qui l'a tenu dans un abject infantilisme. Elle lui inspire la haine, et c'est pourquoi il la tue. Anne Hébert s'engage ici de deux façons: tout d'abord, elle démasque complètement la mère traditionnelle des romans réalistes. Claudine perd patience, ne pouvant plus se dominer: elle montre son vrai visage. Ensuite, Anne Hébert condamne la situation sociale du Québec.

Cette situation sociale se caractérise par la bâtardise: François Perrault, comme Ti-Coq et les autres, est un bâtard sur qui sa mère a projeté sa vengeance. Cette vengeance s'exprime doublement: par une cruauté mentale et physique, et aussi par la projection de ses ambitions. Claudine désire que son fils la rachète en devenant prêtre. Dans la société québécoise, le prêtre était le seul homme capable de pratiquer l'absence, le seul voué aux valeurs spirituelles, le seul pur:

Prêtre! cela me paraissait tellement accablant surtout en cette journée où j'avais été blessé dans ma pauvre attente d'un visage doux. Ma mère m'expliquait souvent: "La messe c'est le sacrifice. Le prêtre est à la fois sacrificateur et victime, comme le Christ. Il fallait qu'il s'immolât sur l'autel, sans merci, avec l'hostie." J'étais si petit et je n'avais jamais été heureux. J'éclatai en sanglots.
le Torrent, p. 20.

Mais François ne pourra jamais communiquer avec Dieu:

L'expérience de Dieu m'était défendue, et l'on voulait faire un prêtre de moi! Très tôt je fus détourné de la saveur possible de Dieu.
le Torrent, p. 56.

Anne Hébert s'engage à nouveau en dénonçant la situation

sociale de la fille-mère. Si Claudine est punie, c'est qu'elle n'est pas une vraie mère. Elle est aussi une femme: elle a cédé à ses instincts. La femme est interdite par l'éducation janséniste; elle est le diable, elle est la chair, comme Amica. La mère québécoise, elle tient le rôle à la fois de la mère et du père: ~~sa~~ trouverait-elle le temps pour son rôle de femme?

"Nous avons donc entrepris la conquête de notre monde en n'aimant pas le monde et en le refusant. Nos élans étaient freinés et contrariés à la source et dans leurs épanchements. Et nous nous sommes multipliés en rejetant la chair, au fond d'un secret que notre conscience a rejoint sans le comprendre; nous nous sommes aimés dans cette intimité défectueuse où la nécessité féminine s'est revêtue d'interdictions, nous nous sommes trompés dans une union où la femme était mère."¹

Anne Hébert a donc exprimé le mythe de la chute à travers une critique du jansénisme québécois. Ici, on trouve la

¹Le Moyne, Convergences, p. 99.

signification non seulement des niveaux heuristique et herméneutique de notre étude du Torrent, mais aussi des niveaux thématique et actantiel. De Tantale et d'Icare en passant par Adam et Lucifer, jusqu'au jansénisme québécois dominé par le matriarchat de l'Eglise, Anne Hébert exprime dans sa nouvelle le mythe de la chute.

Les autres mythes.

On a vu comment le Torrent exprimait l'aventure de l'homme, en particulier de l'homme québécois. On peut dire qu'il s'agit de l'aventure de tout écrivain désirant communiquer et affirmer son identité. Car l'écrivain est un individu problématique qui a pour mission de révéler les mythes d'une société dont il fait partie et se dissocie tout à la fois. Le Torrent est aussi l'aventure de l'écrivain moderne. La littérature moderne décrit l'émiettement de la personne en même temps que celui de la société. Zérafra dans son livre Roman et société a montré comment la technique du monologue intérieur montrait la dissociation de l'homme et du social et la réintégration du mythe.

On peut dire que le Torrent a une structure mythique, il a le caractère du mythe et il en utilise le rituel.

Nous allons montrer d'abord ces caractères, puis étudier le rituel d'un mythe particulier: celui de l'Eternel Retour.

Les caractères du mythe sont au nombre de trois: cosmos particulier, temps particulier et présence de la nature.

L'espace du Torrent est un espace significatif. La réverie est un espace sacré, par opposition à la fausse réalité sociale.

Le temps du Torrent est aussi un temps mythique: sacré, réversible, parce qu'il est la remontée du passé. C'est un exorcisme par la parole. La mémoire magique tient un rôle dans l'instauration du cosmos romanesque.

La nature prend une importance capitale, l'eau y est un élément essentiel, elle combat contre la terre. L'ambiguïté du Torrent vient de la lutte entre les deux. C'est le torrent qui l'emporte. L'immersion correspond à un retour dans le pré-formel: le "thème" du torrent est donc lié à l'actant maternel opposant:

Le désir de l'homme c'est, que les sombres
eaux de la mort deviennent les eaux de la vie.
Que la mort et sa froide étreinte soit le
giron maternel tout comme la mère.¹

Nous pouvons donc émettre l'hypothèse du mythe de
l'Eternel Retour. Mais pour cela, il nous faut voir si tous
les rites sont présents dans le Torrent.

Le mythe de l'Eternel Retour s'exprime par des rites
de fondation et de passage.

Le rituel de fondation apparaît dans la littérature
québécoise d'une façon évidente. Chamberland l'a montré dans un
texte capital intitulé Fondation du territoire. Pour lui, la
démarche des poètes québécois est caractéristique du rituel de
fondation: d'abord, une naissance dans un temps originel
(François remonte le passé et cherche son identité), par une
fusion de l'homme et de l'élémentaire, dans un espace de
l'être. Dans le Torrent, François renaît à la vie en découvrant
l'espace fondamental du domaine.

Cette fondation s'obtient par un rituel de passage
qui se compose ainsi: séparation d'avec la famille (François

¹Bachelard, L'eau et les rêves, p. 100.

part pour le collègue), accès à la nuit cosmique (rêverie près du torrent), retirement dans le lieu initiatique (solitude du domaine), souffrances physiques et chaos psychiques (surdité, angoisse et paranoïa), et enfin renaissance qui correspond à la maturité. Devenu homme, l'init   a la triple révélation, comme François Perrault, de la mort, du sacré et de la sexualité:

Le droit de l'adulte est de naître et de faire. Son coeur d'homme à apprendre et à dire. Son oeuvre d'homme à bâtir et à proclamer.¹

Ce "vieil adolescent endormi" qu'est François découvre la vie, comme la société québécoise renonce à l'ordre de l'immobilisme. Son investigation est celle du mythe parce qu'il doit franchir les tabous de son passé. Elle aboutit à la révélation de son identité. Mais pour François, il est trop tard. S'il reconnaît que son salut serait de prendre possession du domaine, il ne peut y réussir. Le Torrent se révèle ici comme un mythe de l'Eternel Retour dont la dernière étape resterait à franchir.

¹Anne Hébert, "Quand il s'agit de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier!"

François sait ce qui pourrait le sauver, mais il sait aussi qu'il est voué à ne jamais communiquer: sa surdité et sa bâtardise l'en empêcheront toujours. François se sacrifie afin de participer à la cosmogonie québécoise: son sacrifice est tragique. C'est à ce niveau-ci de l'analyse idéologique que s'éclaire le dénouement du Torrent.

Le dénouement.

Comment interpréter le suicide de François? Il s'agit d'une coupure d'avec l'existence. Au fond du gouffre du torrent, François aperçoit le visage de sa mère, attirance irrésistible. Le torrent double la mère. François, incapable de trouver les valeurs authentiques, se laisse finalement dominer par sa mère. C'est la victoire définitive de Claudine. C'est ici qu'on retrouve le mythe de l'Eternel Retour. François est condamné à jamais à la domination de sa mère. C'est le mythe de l'Eternel Retour sur le mode tragique:

En définitive, placé entre l'acceptation de la condition historique d'une part, et sa réintégration dans les modes de la nature de l'autre, il opterait pour sa réintégration.¹

¹Mircea Eliade, Le Mythe de l'Eternel Retour, Paris, 1949.

C'est ici qu'on peut concilier deux mythes apparemment contradictoires: celui de la chute et celui de l'Eternel

Retour. Le Torrent exprime le cycle de la chute.

Le Torrent est à la fois réflexion esthétique et récit mythique. Il est le lieu même du conflit entre la durée et l'éternité, la réalité et le rêve, le profane et le sacré. Même si d'un côté il semble être la tragédie de la chute éternelle, il demeure tout de même une parole: la communication d'Anne Hébert avec le monde. Il y a ainsi dans le Torrent l'espoir d'un ordre de la parole. C'est en cela qu'il est un texte des plus riches et des plus inépuisables de notre littérature.

CONCLUSION

"Elle prit son trousseau de clefs, gros noeud de ferraille où toutes les clefs du monde semblaient s'être donné rendez-vous."
le Torrent, p. 27.

Cette image, en exergue, fera peut-être sourire.

Mais elle est juste, elle exprime bien notre démarche d'intégration du sens. Après avoir trouvé chacune des clefs qui nous donnait le secret du Torrent, nous en avons fait un noeud: ce noeud, c'est notre analyse idéologique, liant les divers niveaux de l'analyse immanente.

On peut se demander si c'est le "mythe" qui éclaire le roman ou si c'est le contraire. On peut aussi s'interroger sur la nécessité d'une double démarche. Elle se défend aisément. Si on s'arrête à l'analyse immanente, on frustre l'oeuvre d'un éclairage nouveau: celui de l'idéologie. L'évolution, par exemple, du mythe de la chute jusqu'au jansénisme

québécois permet à la littérature de n'être pas une auto-contemplation. Pour qu'une oeuvre soit telle, il faut qu'on la plonge dans son contexte. Sinon, elle n'a pas de sens comme littérature. L'oeuvre n'est pas qu'un discours. Elle est un discours social. Et le complexe de la mère québécoise, dévoilé par Anne Hébert, est beaucoup plus important que les relations actantielles entre Claudine et son fils. L'intérêt de l'analyse immanente n'est certes pas le narcissisme. Son intérêt réside dans l'homologation de sa structure avec l'idéologie. Ainsi, en étudiant de très près, par exemple, les valeurs authentiques recherchées par François, nous dépistons les atavismes de notre société. C'est comme si l'écrivain donnait au lecteur un coffret secret: son oeuvre. Et l'analyse immanente est la clef de ce coffre. Lorsqu'il sera ouvert, le coffre dévoilera l'idéologie qu'il dissimulait.

D'autre part, une analyse idéologique seule ne peut pas nous dévoiler ces secrets. Elle ne peut que décrire le coffre, de l'extérieur. L'analyse idéologique pourra par exemple conclure que le Torrent exprime la décadence d'une société. Elle pourra homologuer les coffres, grouper les auteurs. Elle pourra en discerner l'âge, puis se référer à l'idéologie de l'époque correspondante. Mais elle risque de passer à côté.

Quand on pense à un jugement comme celui de Bertrand Lombard, on voit les tares d'une analyse idéologique stricte. Le Torrent exprime certainement une thématique existentialiste, mais qu'est-ce que cette affirmation nous apprend? A quoi nous invite-t-elle? Elle nous dit qu'Anne Hébert a lu Sartre, ou qu'elle n'en a peut-être qu'entendu parler. Elle nous dit que du point de vue diachronique, le Torrent est référentiel. Puis elle conclue: référez-vous à Sartre. Relisez-le et constatez vous-mêmes! C'est tout! L'analyse idéologique, sans le soutien de l'immanence, n'est pas crédible: elle triche! Elle triche parce qu'elle impose à l'oeuvre une grille extérieure à elle. Nous aurions dû lire directement Sartre! C'est pourquoi, autant l'analyse idéologique éclaire l'analyse immanente, autant celle-ci s'impose à celui qui veut se pencher sur une oeuvre. Et se pencher sur une oeuvre, c'est se pencher sur le social. Se pencher sur le Torrent, c'est, en définitive, découvrir à la fois la richesse de la société québécoise, et l'horreur de ses expériences.

On pourrait nous reprocher, peut-être à cause de cette fusion de deux méthodes apparemment inconciliables, l'éclectisme de notre étude. Nous avons dû puiser au sein de plusieurs théories, afin de faire une analyse la plus

exhaustive possible du Torrent. Il est souvent dangereux de faire côtoyer, dans une même étude, des critiques qui se renient. Ceux-ci seraient bien étonnés--et peut-être même vexés--de cohabiter ainsi. Notre étude est en effet le lieu d'étranges rencontres. Mais il s'agissait pour nous autant d'une recherche de sens d'une oeuvre, que la recherche d'une méthode. Et si nous avons commis un crime en faisant s'affronter des adversaires (les Formalistes et les Sociologues), nous n'avons pas négligé les présentations. Ces présentations ont peut-être donné une nuance un peu trop théorique à notre étude, mais ce fut au prix d'une loyauté. Et puisqu'il s'agit d'une recherche méthodologique, on ne pourra pas nous en blâmer. Finalement, pour une fois, nous aurions pu croire à la paix universelle: les critiques, tous ensemble, bon gré, mal gré, ont contribué à l'intégration parfaite du Torrent. Et c'est tout ce qui compte!

Nous pourrions tracer des horizons d'après cette étude. D'autres critiques sont les bienvenues dans cette confrérie. Ainsi à chacun des niveaux pourrait se greffer une perspective transformationnelle (dans l'optique de Kristéva). Mais il faudrait tout un corpus de travail pour parvenir à des

résultats concrets. Ainsi, il serait intéressant d'étudier à fond la rhétorique de la nouvelle (perspective synchronique), d'une part, puis d'essayer de saisir la démarche diachronique du conte à la nouvelle, et de la nouvelle au roman, d'autre part. Une typologie rhétorique du roman moderne serait aussi une aide capitale pour d'éventuelles analyses littéraires. Elle se situerait aussi dans une perspective transformationnelle, puisque la nature même du roman moderne--et sa structure, sûrement!--est de s'opposer au roman ancien, ou roman réaliste. Et, d'un point de vue plus précis, en homologuant les schémas sémantiques des oeuvres québécoises avec ceux d'autres littératures, on pourrait peut-être trouver les points précis où une idéologie se distingue d'une autre ou bien s'y apparente. L'avenir de la sémiologie n'est pas encore incertain. Sa certitude, c'est qu'il y a bien du chemin à faire!

Et ce chemin que nous avons emprunté, l'espace de cette étude, nous l'avons apprécié d'autant plus que la compagnie était de la haute aristocratie des chefs-d'oeuvres littéraires. A cause de son ~~imp~~épuisable polysémie, le Torrent méritera toujours de tenir compagnie à la critique.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages utilisés

Angenot, Marc. "Théorie des actants romanesques". Critère, 1972, 54 p.

_____. "Sur les maximes du vraisemblable". Feuilles brochées, 18 p.

Bachelard, G. Poétique de l'espace. Paris, Gallimard.

_____. L'eau et les rêves. Paris, Corti, 1971, 262 p.

Barthes, R. "Introduction à l'analyse structurale des récits". Communications no 8, 1966, 27 p.

_____. "Rhétorique de l'image". Communications no 4, 1964, 12 p.

_____. Le degré zéro de l'écriture. Paris, Gonthier, 1970, 172 p.

Brémond, C. "La logique des possibles narratifs". Communications no 8, 1966, 17 p.

_____. "Le message narratif". Communications no 4, 1964, 29 p.

_____. "Le rôle d'influenceur". Communications no 16, 1970, 10 p.

- Butor, Michel. Essais sur le roman. Paris, Gallimard (Idées), 1969, 184 p.
- Chklowski. "La construction de la nouvelle et du roman". Théorie de la littérature d'après les formalistes russes. Paris, Seuil, 1965, 27 p.
- Eikenbaum, "Théorie de la prose". Théorie de la littérature d'après les formalistes russes. Paris, Seuil, 1965, 15 p.
- Eleuthère, Marie c.n.d. La mère dans le roman canadien-français. P.U.L., 1964.
- Eliade, Mircea. Le mythe de l'éternel retour. Paris, 1949.
- _____. Le sacré et le profane. Paris, Gallimard, 1965, 181 p.
- Fages, J.-B. Comprendre le structuralisme. Privat, 1968, 118 p.
- Genette, Gérard. "Frontières du récit". Communications no 8, 1966, 11 p.
- _____. "Vraisemblable et motivation". Communications no 11, 1968, 17 p.
- Girard, René. Mensonges romantiques et vérités romanesques. Grasset, 1960.
- Greimas, A.J. Sémantique structurale. Paris, Larousse, 1966, 256 p.
- Houde, Gilles. "Les symboles de la structure mythique du Torrent". Montréal, La Barre du Jour, no 16, pp. 22-47; no 21, pp. 26-68; 1969.
- Kristeva, Julia. Le texte du roman. Paris, Mouton, 1970.

Légrand, Albert. "Anne Hébert, de l'exil au royaume".
Conférences A. de Sève, no 7, Montréal, 1965.

_____. "Kamouraska, l'ange ou la bête". Etudes
françaises no 11, 1971, 119-143.

Lukacs, G. Théorie du roman. Paris, Gonthier, 190 p.

Merler, Grazia. "La réalité dans la prose d'Anne Hébert".
Ecrits du Canada Français, no 33, Montréal, 1971,
37 p.

Propp, V. Morphologie du conte. Paris, Seuil, 1970,
249 p.

Todorov, Tzvetan. "Les catégories du récit littéraire".
Communications no 8, 1966, 27 p.

_____. "Du vraisemblable que l'on ne saurait éviter".
Communications no 11, 1968, 3 p.

_____. Poétique de la prose. Paris, Seuil, 1971,
253 p.

Tomachevski. "Thématique". Théorie de la littérature
d'après les formalistes russes. Paris, Seuil,
1965, 16 p.

Zérafra, M. Roman et société. Paris, P.U.F., 1971,
178 p.

Ouvrages consultés

Barthes, R. "L'effet de réel". Communications no 11,
1968, 6 p.

Bessette, G. "La dislocation dans la poésie d'Anne Hébert".
Revue de l'Université d'Ottawa no 36, janvier
1966.

Blanchot, M. Le livre à venir. Paris, Gallimard.

Burgelin, Q. "Echange et déflation dans le système culturel". Communications no 11, 1968, 19 p.

Gaillois, R. Le mythe et l'homme. Paris, Gallimard (Idées).

Carrier, Roch. La guerre, yes Sir. Ottawa, Editions du Jour, 1970, 124 p.

Chamberland, P. "Fondation du territoire". Parti Pris no 4, mai/août 1967.

Ferson, Jacques. La nuit. Montréal, Parti Pris, 1971, 134 p.

Goldmann, Lucien. Pour une sociologie du roman. Paris, Gallimard, 1964.

Greimas, A.J. "Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique". Communications no 8, 1966, 31 p.

Harweg, R. "Quelques aspects de la constitution monologique et dialogique de textes". Semiotica no 4, 2, 1971.

Kristeva, Julia. "La productivité dite texte". Communications no 11, 1968, 25 p.

Lecointre et Le Galliot. "Essai sur la structure d'un mythe personnel". Semiotica no 4.

Le Moyne, J. Convergences. Montréal, Editions MMH, 1969, 322 p.

Lonzi, Lidia. "Anaphore et récit". Communications no 16, 1970, 10 p.

Marcotte, Gilles. La Presse, 1964.

Pagé, Pierre. Anne Hébert. Montréal, Fides, 1965,
170 p.

Paradis, Suzanne. Femme fictive, femme réelle: la femme
dans le roman canadien-français. Québec, Garneau,
1966.

Rastier, F. "Les niveaux d'ambiguïté des structures
narratives". Semiotica no 3, 4, 1971.

Ricardou, Jean. Pour une théorie du nouveau roman. Paris,
Seuil, 1971, 265 p.

Robert, Guy. Poétique du songe. Montréal, Cahiers° de
l'A.G.E.U.M., 1962.

Rocher, Guy. La crise des valeurs au Québec, cité dans
l'"Effondrement du ciel québécois".

St-Denys Garneau. Journal. Montréal, Beauchemin, 1967,
270 p.

_____. Regards et jeux dans l'espace. Montréal, Fides,
1963, 226 p.

Sartre, Jean-Paul. Huis Clos. Paris, Gallimard (Poche),
1970, 190 p.

Suberville, Jean. Théorie de l'art et des genres littéraires.
Ed. de l'école, 461 p.

Todorov, Tzvetan. "La description de la signification en
littérature". Communications no 4, 1964, 7 p.

_____. "Synechdoques". Communications no 16, 1970,
9 p.

Tremblay, Michel. Les belles-soeurs. Montréal, Théâtre
Vivant no 6, 1968, 71 p.

Tremblay, Michel. En pièces détachées. Montréal, Lemeac, 1970, 94 p.

Veron, Eliseo. "L'analogique et le contigu". Communications no 15, 1970, 17 p.

Oeuvres d'Anne Hébert

Dialogue sur la traduction avec Frank Scott, H.M.H., 1970.

Kamouraska, roman. Paris, Seuil, 1970, 250 p.

Le temps sauvage, suivi de La mercière assassinée et de Les invités au procès. Théâtre, H.M.H., 1967.

Le Torrent, suivi de deux nouvelles inédites. Montréal, H.M.H., 1971, 248 p.

Les chambres de bois, roman. Paris, Seuil, 1958, 190 p.

Poèmes: Le tombeau des rois, suivi du Mystère de la parole. Paris, Seuil, 1960, 105 p.

Songes en équilibre, poèmes. Montréal, Ed. de l'Arbre, 1942.

"Quand il s'agit de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier". Le Devoir, 22 octobre 1960.

Interview par Michèle Lasnier, Châtelaine, avril 1963.

"La canne à pêche". Scénario, O.N.F.

"St-Dénys Garneau". Scénario, O.N.F.