

JEANNE TURCOTTE

ENTRE L'ONDINE ET LA VESTALE

ANALYSE DES *HAUTS-CRIS* DE SUZANNE PARADIS



UNIVERSITÉ LAVAL

CRELIQ
COLLECTION
ESSAIS

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Ginette Bouchard, née à Québec en 1952, professeure agrégée de l'École des arts visuels de l'Université Laval. Récipiendaire de plusieurs bourses depuis 1975, ses œuvres ont fait l'objet de nombreuses expositions au Canada et en Europe.

*Ce livre a été produit par **Nuit Blanche** éditeur*

ENTRE L'ONDINE ET LA VESTALE
ANALYSE DES *HAUTS CRIS* DE
SUZANNE PARADIS

Traitement de textes : Andrée Careau
Éditeur délégué : Guy Champagne
Révision du manuscrit et correction d'épreuves :
Jean-Pierre Asselin et Gilles Dorion
Graphisme : Anne-Marie Guérineau
Photo de la couverture : Ginette Bouchard
Coordination à la production : Denis Lebrun
Photocomposition : Helvetigraf Inc.
Édition Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ)
Département des littératures, Pavillon Charles-De Koninck
Université Laval
Québec, Canada G1K 7P4
Diffusion pour le Québec : Dimedia
539, boul. Lebeau, Saint-Laurent (Québec) H4N 1S2
© Jeanne Turcotte

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays
Dépôt légal, 1^{er} trimestre 1988
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-920801-01-5
ISBN 2-920801-3-9 (n° 6)

JEANNE TURCOTTE

ENTRE L'ONDINE ET
LA VESTALE
ANALYSE DES *HAUTS CRIS*
DE
SUZANNE PARADIS

Collection « Essais », n° 6



UNIVERSITÉ LAVAL

Des subventions du Budget spécial de la recherche (Département des littératures et Vice-rectorat à l'enseignement et à la recherche de l'Université Laval) et du fonds F.C.A.R. (Formation des chercheurs et aide à la recherche), volet « Rapports et mémoires de recherche », ont permis la publication de cet ouvrage, neuvième cahier du CRELIQ et sixième de la collection « Essais ».

À Yukio et Kenji, mes grands enfants, qui, fervents admirateurs de Tolkien, ont partagé de tout cœur ma passion des êtres surnaturels. À Viviane aussi, ma toute petite fée, née, elle, entre l'ondine et la vestale.

Préface

Le monde des thèses, comme les voies rivales de la création, est rempli de mystère et d'interrogation. Bien qu'il s'applique à développer une réponse, à rebours de l'œuvre qui ne peut que proposer le questionnement sans espoir (ni intention) de le résoudre, il emprunte un mode d'exploration où l'œuvre souvent reste lettre morte. Qu'on ne s'étonne pas de l'indifférence ou de l'hostilité de l'écrivain soumis à ces cavalières investigations.

Au voyant qu'est l'œil du romancier, la réponse apportée paraîtra arbitraire, l'angle de vue trop rigide ou restreint. Toutes exigences pesées et mises en évidence, il m'apparaît essentiel que le contenu livresque soumis au traitement de la thèse en sorte grandi, augmenté un peu comme un corps en croissance progresse grâce à un apport adéquat de nourriture et de vitamines. La thèse se contente trop souvent de n'être qu'un jeu (une joute ?) purement intellectuel, sans ouverture sur la totalité de l'œuvre, parfois singulièrement dépourvu d'esprit de conquête et de pouvoir d'illumination. Les titulaires de l'Explication ne doivent-ils pas tenir l'engagement officieux qu'ils ont pris d'articuler la problématique dont il est entendu que l'écrivain ne possède pas la clé ? À quoi bon l'aventure de la thèse si l'écrivain n'en retire qu'un dépit ou une détresse de plus ?

Jeanne Turcotte a ausculté *les Hauts Cris*, elle les a écoutés avec la force d'un esprit créatif capable de transcender la demande inscrite dans ce roman. Entrée sans effraction mais avec clairvoyance et autorité, elle s'est mêlée aux personnages au point de les subjuguier, d'appriivoiser leur méfiance et leur pudeur, de les libérer de l'emprise du romancier pour

les rendre à leur profonde, indiscernable origine. Je suis entrée à leur suite dans ces eaux révélatrices, à mon tour attirée par la magique transparence de l'âme chercheuse de Jeanne. Voilà que le roman et les créatures qui l'habitent me sont devenus clairement intelligibles et que j'apprenais par quels détours ils étaient devenus des familiers et surtout des catalyseurs de mes énergies d'écrivain. La thèse, bien sûr, n'a pas colmaté la blessure en moi ni remplacé la souffrance qui me l'a fait écrire. Elle a réformé l'écoute entre Doris, Damien et Marie-Andrée ; elle a aussi rendu possible le dialogue entre eux et le lecteur. Aussi puis-je considérer cette thèse comme une version achevée, lucide et enrichissante de mon roman.

J'ai toujours compris, intuitivement, qu'un livre se bâtit par étapes, par la réflexion qu'il suscite à la fois chez l'auteur et le lecteur. Mais je découvre, par le biais de la thèse de Jeanne Turcotte, que je n'aurais jamais pu achever ma propre version de cet ouvrage — dussé-je le réécrire encore dix fois — sans elle. La maturation de cet organisme qui s'appelle *les Hauts Cris* exigeait telle rencontre exploratoire. L'une de mes plus tenaces intuitions (ou illusions) d'écrivain consiste à considérer le livre en tant qu'être vivant en constante et progressive formation. C'est d'ailleurs pourquoi je n'ai pas hésité à procéder à la réécriture de la plupart de mes ouvrages ; comment nier les modifications apportées par les lectures multiples qu'ils ont subies ? Mais la lecture fouillée, passionnée, sans doute douloureuse par moments, de Jeanne manquait à ma propre sensibilité.

Je n'ignore pas qu'une thèse peut atteindre le niveau d'excellence sans répondre à l'attente des auteurs des livres que l'on met ainsi à contribution. Je suppose même que le travail se trouve simplifié et plus reposant lorsque l'auteur a quitté la scène. Mais Jeanne Turcotte a maintenu l'objectivité de son approche sans étouffer en elle la voix de la vie. Aussi sa thèse a-t-elle une âme, un mouvement, une façon d'être qui relève autant de la création que des qualités de la recherche et de l'écriture. Que faudrait-il exiger de plus ? ●

Suzanne Paradis

Introduction

Dans une brève analyse de la première édition des *Hauts Cris*¹, Élie Goulet signale que le roman de Suzanne Paradis « met en lumière le drame de la vie authentique en lutte contre l'univers artificiel de l'art² ». Pour lui, « la mère de Damien, Doris, symbolise l'art ; [et] Marie-Andrée, sa femme, représente la vie authentique de l'amour³ ». Sans adopter l'attitude de ce critique qui tend à défendre l'épouse contre la mère, notre analyse rejoint dans ses grandes lignes son interprétation. Pour nous aussi le drame du roman résulte de la confrontation de l'amour et de l'art, puisque *les Hauts Cris* met en présence l'ondine et la vestale. L'ondine, qui ne vit que pour l'amour, et la vestale, qui se doit de faire taire la chair pour ne se consacrer qu'à l'entretien du feu sacré, soit, dans ce roman, le feu sacré de l'art. Marie-Andrée est cette ondine et Doris, la vestale : tel est du moins ce que laissent paraître les réseaux d'images du texte et ce que nous entendons faire ressortir dans le cadre de cette étude.

Si le premier roman de Suzanne Paradis a eu, en ce qui a trait à l'édition, une vie assez intéressante, connaissant trois versions différentes en vingt ans, il n'a cependant pas fait l'objet, au plan de la critique, d'études approfondies. Outre les comptes rendus d'usage auxquels donne lieu la publication d'un ouvrage, *les Hauts Cris* n'a pas réellement retenu l'atten-

1. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, Paris, les Éditions de la Diaspora française, 1960, 175 p.

2. Élie Goulet, « *les Hauts Cris* de Suzanne Paradis », *Revue dominicaine*, vol. 67, n° 1 (mai 1961), p. 211.

3. *Ibid.*

tion de la critique. À l'exception de Paul Gay qui lui a consacré une étude spéciale d'une dizaine de pages où il s'attache à l'importance des thèmes de l'amour et de l'art dans le roman⁴ et d'Élie Goulet qui souligne plus particulièrement la rivalité manifeste entre Doris et Marie-Andrée⁵, il n'existe pas à proprement parler d'analyse de fond de ce roman. Cet état de fait, rendant notre étude précieuse, ramène cependant l'inconvénient inhérent à toute démarche nouvelle, soit l'absence de données pour appuyer l'hypothèse soutenue ou pour infirmer les propositions déjà avancées. Néanmoins, le type de lecture que nous avons adopté, se fondant sur le mode de représentation de l'auteur, rend cette recherche moins périlleuse : la richesse du texte et la densité de la rêverie de la romancière comblent à elles seules cette lacune de la documentation.

Bien reçu, dans l'ensemble, le premier roman de Suzanne Paradis a été comparé aux *Chambres de Bois* d'Anne Hébert et à *la Belle Bête* de Marie-Claire Blais. Sauf Joseph d'Anjou, qui déplore que le « talent à revendre [de la romancière soit] mal employé⁶ » et s'insurge contre l'« immoralité » de l'histoire racontée, la critique a salué l'écriture poétique, la performance narrative et l'originalité des *Hauts Cris*. Voyant en ce livre paru à Paris « le roman de la maternité⁷ », Clément Lockquell, qui émet le regret que la recherche d'un style gêne parfois la compréhension du texte, perçoit néanmoins cette œuvre comme étant « honorable ». Dans cette veine, Monique Duval⁸, Gaston Rioux⁹ et Gilles Boyer pressentent que, pour la jeune

4. Paul Gay, « l'Amour dans le roman canadien-français (1952-1962), *les Hauts Cris* (1960) », *l'Enseignement secondaire*, vol. XLV, n° 4 (septembre-octobre 1966) p. 151s.

5. Élie Goulet, *op. cit.*, p. 211s.

6. Joseph D'Anjou, « Suzanne Paradis, *les Hauts Cris* », *Relations*, vol. XXI, n° 247 (juin 1961), p. 170.

7. Clément Lockquell, « le Premier Roman de Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, roman de la maternité », *le Devoir*, vol. 52, n° 41 (18 février 1961), p. 11.

8. Monique Duval, « *les Hauts Cris*, un roman poétique », *l'Événement Journal*, vol. XLIV, n° 230 (14 février 1961), p. 16.

9. Gaston Rioux, « Suzanne Paradis, *les Hauts Cris* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. XXXII, n° 3 (juillet-septembre 1962), p. 366.

INTRODUCTION

romancière, cette œuvre « marque un départ plus que prometteur¹⁰ ». Seul le scepticisme de Paul Bay devant la naïveté et la fraîcheur de ce livre qui, selon lui, fera « sourire les lecteurs que l'on qualifie coutumièrement « d'avertis¹¹ » jette ombrage sur l'enthousiasme acerbé de Roger Lemoine qui voit lui, sans conteste, ce roman comme le plus « prometteur » que, « dans les cinq dernières années, notre littérature a vu naître¹² ».

Suivant le mode de lecture proposé par Gaston Bachelard, qui consiste à « lire d'une lente lecture les livres ligne par ligne, en résistant de notre mieux à l'entraînement des histoires (c'est-à-dire à la partie clairement consciente des livres) pour être bien sûr de séjourner dans les images nouvelles, dans les images qui renouvellent les « archétypes inconscients¹³ », nous avons pu ainsi retrouver les images fondamentales de la troisième édition des *Hauts Cris*¹⁴. En analysant et en regroupant celles-ci, nous avons remarqué la constance des images se rapportant aux thèmes de l'eau et du feu.

Nous en sommes venue finalement à découvrir, en nous intéressant de plus près à ces dernières, que Marie-Andrée était une fille de l'onde et Doris, un être voué au culte du feu. Notre analyse s'efforce de reprendre ce cheminement premier de manière à montrer comment l'imagination de Suzanne Paradis a fait renaître l'ondine et la vestale et comment ces personnages appartenant au monde littéraire et mythique conditionnent fondamentalement le récit des *Hauts Cris*. Notre intérêt se trouve donc axé sur les images qui déterminent la nature de ces personnages et en dynamisent le rôle.

10. Gilles Boyer, « le premier Roman de Suzanne Paradis, *les Hauts Cris* », *le Soleil*, vol. LXXX, n° 16 (14 janvier 1961), p. 4.

11. Paul Bay, « *les Hauts Cris* de Suzanne Paradis », *Rythmes et Couleurs*, vol. 22, mars-avril 1961, p. 44s.

12. Roger Lemoine, « *les Hauts Cris* », *le Carabin*, vol. XX, n° 19 (9 février 1961), p. 8.

13. Gaston Bachelard, *la Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1980, p. 6.

14. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, Montréal, Leméac, 1981, 190 p.

Si nous avons choisi d'analyser le texte de la troisième édition des *Hauts Cris*, nous n'avons pas ignoré pour autant les deux versions précédentes, puisqu'elles ont été des étapes essentielles à la réalisation de la version finale de l'œuvre que constitue l'édition de 1981. Nous avons pu réaliser un survol de l'œuvre dans les trois phases qu'a connues sa genèse. Cela nous a permis de constater que le texte variait sensiblement d'une version à l'autre. La première édition et la deuxième¹⁵ demeurent très proches l'une de l'autre, le texte et les images s'avèrent relativement semblables, et l'auteur paraît, vis-à-vis du texte initial, avoir apporté davantage de corrections mineures que de modifications en profondeur. La troisième édition a connu pour sa part une refonte complète. Le texte a été repris dans son entier. Nombre d'images ont été transformées, certaines ont connu une renaissance plus heureuse, d'autres ont tout simplement disparu. Bien que le récit final apparaisse beaucoup plus clair au niveau de sa compréhension globale, il a cependant perdu un peu de sa spontanéité première et des images riches de symbolisme, comme le montrent à plusieurs reprises les commentaires que nous avons faits en bas de page dans l'analyse qui suit. Enfin, si la troisième édition a pratiquement fait disparaître « les symboles de l'Orient : le sable, le puits, l'eau, les sandales, les lampes » qu'avait soulignés Élie Goulet dans l'une de ses analyses¹⁶, en revanche, elle a conservé intactes les figures de l'ondine et de la vestale, prouvant en cela la profondeur de leur enracinement. Bien que le texte connaisse des variantes appréciables d'une édition à l'autre, chacune d'elles demeure pour nous l'expression du même imaginaire. Aussi, tout en mettant l'accent sur la troisième version, nous n'avons pas hésité à l'occasion à recourir aux images de la première et de la deuxième édition quand elles apparaissaient dignes de mention ou contribuaient à éclairer la symbolique de l'œuvre. Elles

15. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, Québec, Éditions Garneau, 1970, 166 p.

16. Élie Goulet, « la Vie des livres, *les Hauts Cris* », *l'Action catholique*, vol. 53, n° 16, 459 (14 janvier 1961), p. 4.

INTRODUCTION

se sont révélées, d'ailleurs, tout au long de notre démarche, un apport fort intéressant, nous permettant de suivre la rêverie de l'auteur dans sa genèse même.

Quoique, par notre démarche, nous nous réclamions de Bachelard, plaçant au-dessus de tout l'image et nous efforçant d'être toujours « présent dans la minute de l'image¹⁷ », nous avons dû, à l'occasion, pour fonder notre interprétation du texte, faire appel à des ouvrages autres que ceux de Bachelard. Car, si cet auteur a étudié les thèmes de l'eau et du feu, il a toutefois accordé peu de place à l'ondine et à la vestale, sur lesquelles porte l'essentiel de notre travail. Aussi, pour traiter de l'ondine, nous nous sommes servie principalement de la première partie du livre *Anima et Animus* d'Emma Jung et de James Hillman¹⁸ qui s'attache notamment à cerner les attributs et la destinée des esprits élémentaires de l'eau. Quant à notre analyse de la vestale, elle s'appuie sur des études plus générales de mythologie. Néanmoins, quel que soit l'ouvrage consulté, nous n'avons pas pour autant adopté l'orientation proposée par l'auteur, qu'elle fût psychologique, sociologique ou anthropologique. C'est donc aux seules fins de mieux saisir toute la portée des images nées sous la plume de Suzanne Paradis et de retracer en partie la rêverie qui a suscité et orienté le récit des *Hauts Cris* que nous en sommes venue à puiser à ces diverses sources.

Présenter simultanément l'ondine et la vestale n'aurait certes pas manqué d'intérêt, ne serait-ce que pour les nombreux contrastes que cela aurait entraînés. Toutefois, une telle précision n'aurait en rien facilité la compréhension de notre exposé puisque ces deux grandes figures mythiques, déjà complexes en elles-mêmes, ne convergent en rien. Pour éviter toute confusion, nous avons donc choisi de diviser notre travail en deux grandes parties. Nous nous sommes d'abord attardée aux images donnant à Marie-Andrée le caractère

17. Gaston Bachelard, *la Poétique de l'espace*, Paris, les Presses universitaires de France, 1981, p. 1.

18. Cf. « les Représentations mythiques de l'anima », *Anima et Animus*, Paris, Seghers, 1981, p. 115.

d'une ondine. L'analyse de ce réseau a fait l'objet de cinq chapitres. Le premier montre que les attraits du corps de Marie-Andrée, à l'instar de ceux des ondines, lui donnent une puissante emprise sur les hommes. Dans le deuxième, nous faisons ressortir la grande importance qu'accorde l'héroïne à l'amour, car celle-ci, tout comme les fées aquatiques, ne vit que pour aimer. Le troisième chapitre s'arrête à la nature étrange de la jeune femme et aux mystères qui l'entourent, lesquels la rapprochent encore des filles de l'onde. Dans le quatrième, nous nous attardons aux relations qu'établit Marie-Andrée avec diverses personnes de son entourage, ces relations venant tour à tour confirmer sa vraie nature d'ondine. Enfin, le cinquième nous permet de faire ressortir, à la manière de Bachelard, les divers complexes culturels qu'engendre la rêverie profonde de l'ondine. Dans la seconde partie de notre travail, trois chapitres sont consacrés à l'analyse des images qui font de Doris une vestale. Le chapitre six établit un parallèle entre le mode de vie que s'impose Doris au nom de son art et celui que suivent les vestales en raison de leur charge ; l'un et l'autre présentent en effet de réelles similitudes. Le septième confirme le rôle de vestale de l'art que joue Doris car il montre, à travers l'enseignement particulier donné par l'artiste peintre à son élève, que l'art est pour elle un culte à perpétuer. Enfin, le dernier souligne les thèmes, mythes et complexes culturels que Suzanne Paradis a rattachés à l'instauration de la figure de la vestale.

Comme notre analyse est partagée entre l'ondine et la vestale, nous avons été amenée à ignorer les autres protagonistes du roman ou à ne leur porter qu'un intérêt secondaire. Il ne s'agit pas là d'un oubli mais d'un choix. Il pourrait sembler étrange que nous osions placer Marie-Andrée et Doris au premier plan de notre étude, alors que, pour la romancière elle-même, le personnage central du roman se révèle non pas l'une ou l'autre de ces deux femmes mais bien Damien¹⁹.

19. C'est ce que rappelle Paul Gay qui, tout comme l'auteur, accorde dans son analyse une place prépondérante à Damien. Cf. *op. cit.*, p. 157.

INTRODUCTION

Qu'il suffise cependant de préciser que nous n'étudions pas un personnage pour lui-même ou pour la place privilégiée qu'il occupe dans la trame romanesque, mais bien pour la symbolique qui s'y trouve rattachée, pour la figure qu'il incarne dans l'imaginaire de l'auteur. En outre, notre analyse ne vise pas non plus à exposer dans son entier la rêverie qui est à l'origine des *Hauts Cris*. Aussi le fait que ces personnages réincarnent deux grandes figures archétypales justifie-t-il amplement, selon nous, l'intérêt que nous leur portons dans cet ouvrage d'autant plus qu'ils permettent à la littérature du Québec d'apporter une contribution originale au témoignage de la permanence et de l'universalité des figures de l'ondine et de la vestale.

« Livre étrange et attirant, mystérieux comme un conte de fées et réel comme un drame humain²⁰ », a-t-il été écrit en guise de présentation des *Hauts Cris*. Rien d'étonnant à cela quand, de la trame d'un récit en apparence réaliste, surgissent côte à côte une ondine et une vestale. ●

20. *Ibid.*, p. 153.

PREMIÈRE PARTIE

L'ONDINE

CHAPITRE I

Beauté, charme et séduction

A en juger par les expressions qu'il utilise pour décrire Marie-Andrée, Goulet est véritablement subjugué par elle. Incarnant à ses yeux « la grâce, la limpidité, la poésie¹ », elle est à son avis « l'une des plus pures créations de notre littérature² ». Touchée par cette belle héroïne au charme incontestable, le critique cède alors le pas à l'homme qui, « le livre terminé, [...] n'oublie pas Marie-Andrée³ ».

Sans conteste, la fascination que provoque la jeune épouse de Damien est grande puisqu'elle affecte même le lecteur. Cette attirance est de l'essence même de cette séductrice. La beauté, le charme et la séduction, qui lui permettent toutes les conquêtes masculines, n'ont pas de commune mesure dans l'espèce humaine. Et pour cause, c'est là la marque de l'ondine. Fille de l'onde, Marie-Andrée n'a besoin d'aucun artifice pour plaire ; ses cheveux et son corps suffisent à eux seuls pour enchaîner les cœurs, si récalcitrants soient-ils.

A. Chevelure, corps et chant : attributs de l'ondine

Les ondines se reconnaissent à leur magnifique chevelure. Contes, légendes et icones s'entendent pour mettre en relief cet attribut capital qui rehausse la beauté et

1. Élie Goulet, « *les Hauts Cris* de Suzanne Paradis », p. 211.

2. *Ibid.*, p. 217.

3. *Ibid.*, p. 214.

l'attrait exceptionnel des filles des eaux. Ainsi c'est souvent lorsqu'elles sont occupées à se coiffer que s'exerce le charme qui envoûte les hommes. La chevelure de la jeune héroïne des *Hauts Cris* nourrit une fascination comparable. C'est, par exemple, à ce seul trait distinctif que le capitaine de la *Marie-Perle* reconnaît Marie-Andrée : « Celui-là se rappelait très bien cette jeune femme si remarquable à cause de ses cheveux gris⁴. » (p. 99)

Épousant les reflets variables de l'argent, les cheveux de Marie-Andrée sortent de l'ordinaire. « Leur couleur est admirable » (p. 47) à un tel point qu'elle frappe quiconque la voit. Hors du commun, elle empreint Marie-Andrée d'un halo de mystère et d'étrangeté qui fait d'elle une femme à part. D'ailleurs, dans la deuxième édition des *Hauts Cris*, leur teinte toute spéciale amène Damien à considérer son épouse comme un être surnaturel : « Marie-Andrée, lui disait-il, on a brûlé vos cheveux, loin au fond de l'enfance, et on vous a coiffée de cendre bleue, vous êtes une fée⁵. »

Ces cheveux remarquables exercent une attraction peu banale. Ainsi c'est sur eux seuls d'abord que se concentre l'attention de Damien : « Longtemps elle avait hanté l'atelier de ses cheveux. Il s'était mis à fumer pour mieux étudier leur couleur. Quand il les déroulait sur ses épaules, il les contemplait longuement sans rien dire, infiniment perplexe et méditatif. » (p. 47) Ils viennent à produire un tel effet sur lui qu'il en arrive à admettre qu'il a besoin en tout temps de la jeune fille à ses côtés, ayant la conviction que « [sa] carrière est accrochée à ses cheveux ». (p. 49) Rappelons enfin que

4. Tout numéro de page apparaissant entre parenthèses dans le texte renvoie précisément à la troisième édition des *Hauts Cris* de Suzanne Paradis.

5. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, 1970, p. 40.

c'est pour ses cheveux, «seulement ses cheveux» (p. 48), que l'artiste épouse son modèle.

Damien n'est pas le seul être humain à subir le charme de cette chevelure particulière. Il en est de même pour les témoins des baignades de la jeune fille : « Elle n'attachait pas ses cheveux mais les laissait traîner sur l'eau et cela les fascinait. » (p. 60) Il suffisait aussi que Christian, le dramaturge en quête d'un modèle féminin pour une pièce, soit présent lorsque « le soleil casquait d'argent la tête de Marie-Andrée penchée sur ses broderies » (p. 146) pour qu'il décide « que son héroïne aurait des cheveux de cendre, une fêlure de cristal dans sa voix et des soies multicolores à ses aiguilles ». (p. 146) De nouveau, à cause de ses cheveux, la compagne de Damien est apparentée à un être surnaturel puisque Christian cherche « une héroïne entre fée et fantôme pour incarner la vie muette et mélancolique d'un village de montagne » (p. 146).

Cette puissante attraction ne constitue pas l'unique pouvoir de l'étrange chevelure de Marie-Andrée. En effet, lorsqu'ils couvrent l'homme aimé, ses cheveux agissent sur lui à la manière d'une barrière le coupant du monde extérieur : « Elle l'enveloppait de ses bras et de ses cheveux, le berçait sur son sein chaud et l'isolait enfin des influences pernicieuses. » (p. 21s) Pour que Damien soit entièrement à elle, Marie-Andrée retrouve spontanément le geste par lequel certaines ondines s'accaparaient la volonté des hommes. Il leur suffisait, comme le souligne Bachelard, d'envelopper l' élu dans leurs cheveux pour que celui-ci, incapable de réagir, se retrouve au fond des eaux⁶.

6. C'est ce que précise un conte que rappelle Bachelard dans *l'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1981, p. 114.

À l'instar de la chevelure, le corps de la jeune compagne de Damien provoque la fascination. Pendant longtemps, il accapare l'attention du sculpteur et devient son ultime source d'inspiration : « Tout — le plâtre, l'argile, la pierre — tout prenait ses traits et ses formes ! Tout rappelait la perfection et l'harmonie de son galbe et de ses attitudes. » (p. 12) Ayant par son corps séduit l'artiste, c'est également par lui qu'elle parvient à réveiller l'homme qui se terrait profondément en lui :

Oh ! non, Doris ne l'avait jamais prévenu du foudroiement du désir que cette femme nue provoquait. Elle ne lui avait pas dit de se méfier de cette force qui le propulsait vers elle irrésistiblement. Comment s'en défendre, comment empêcher le délire de sa chair appelée par l'autre chair ?
(p. 23)

Après avoir essayé en vain de « formuler la prière qui pût l'émouvoir » (p. 13), après avoir réussi inutilement soir après soir à « reconstituer le décor nuptial » (p. 13), en recourant alors aux vêtements, au parfum et au maquillage utilisés au jour du mariage, Marie-Andrée n'a qu'à dévoiler complètement son corps pour séduire Damien. Les discours et les artifices ne lui sont d'aucun secours dans cette conquête de l'époux. C'est là, avec leur chant, l'atout par lequel les ondines gagnent le cœur des hommes :

Par leur charme ou leur chant merveilleux, elles attirent l'homme dans leur royaume où il disparaît sans espoir de retour (Sirènes, Lorelei, etc.). Ou encore, et cela est très significatif, c'est l'amour qui les unira à l'homme et elles vivront dans son monde à lui⁷.

7. Emma Jung et James Hillman, *Anima et Animus*, p. 12s.

Le chant se retrouve également au nombre des attributs de Marie-Andrée. Quoiqu'il ne soit pas directement responsable de l'attrait qu'éprouve Damien pour la jeune femme, il parvient cependant à le troubler très sérieusement : « Pendant des heures, elle chantonait d'étranges paroles qui, lorsqu'il essayait de les comprendre, effrayaient Damien et le tourmentaient jusque dans son sommeil. » (p. 37)

B. Beauté et envoûtement

Il appert que les charmes naturels de Marie-Andrée, à la manière de ceux des ondines, lui donnent une emprise certaine sur les hommes. Ils la rendent même irrésistible, aux yeux de Damien : « Elle pouvait élaborer des arguments auxquels il ne saurait résister parce qu'il était un homme et elle, la beauté dont il ne pouvait être privé. » (p. 21) Toutefois, l'engouement de Damien pour les attraits de sa jeune femme n'est pas sans conséquence.

Occupé à découvrir les charmes de l'amour auprès de sa douce épouse, Damien en vient à négliger son art, but premier de sa vie. Il adopte en cela l'attitude propre aux hommes qui vivent aux côtés d'une fille de l'onde. « Dans beaucoup d'œuvres poétiques on trouve en effet un chevalier envoûté par l'amour, qui oublie son activité d'homme et de chevalier et coule des jours heureux en compagnie de sa dame, étranger au monde et à la réalité⁸. » Comme eux, Damien met pour un moment au premier plan de sa vie les plaisirs de l'amour, sourd aux mises en garde de sa mère qui y voit un danger pour son talent :

Doris partie, il décida de suivre le mouvement naturel qui l'emportait vers sa jeune femme. Après

8. *Ibid.*, p. 45.

tout, l'absence du seul témoin gênant suffisait à justifier son choix. Il ne se lassait pas des inventaires de l'amour, de l'enfantine passion de Marie-Andrée et il évitait surtout d'évoquer les reproches et les alarmes de Doris (p. 31s.).

Envoûté, Damien le devient bel et bien. Ainsi, comprenant que la trop grande attention qu'il porte à sa femme nuit réellement à son travail, il n'arrive pas pour autant à s'en libérer : « Mais la voyant si pâle et étrangement belle, Damien lui jurait en silence des amours éternelles. Cependant il avait besoin d'échapper à leur emprise et s'en désespérait. » (p. 51) Loin de diminuer, la folle passion qu'il éprouve pour elle s'amplifie sans cesse, jusqu'à devenir à un certain moment le sens même de sa vie : « Aucun homme, aucune femme ne le détourneraient plus de cet esclavage passionné, de cette vocation dont il n'aurait pas à douter comme autrefois. » (p. 102) Pour que le bonheur de son épouse soit assuré, Damien en arrive à pouvoir lui sacrifier ce qu'il a de plus précieux : « Je renoncerai à mon art, s'il le faut. » (p. 116)

L'incapacité de réagir au charme de Marie-Andrée que connaît Damien évoque la totale soumission des hommes au pouvoir de séduction de ces ondines « qui s'offrent à conduire les voyageurs à travers les brumes, les marais et les forêts, mais les égarent et les noient⁹ ». Tout comme ces voyageurs qui se laissent conduire à la mort, Damien est prêt à suivre son épouse sur la route de son choix : « Il aurait suffi d'un signe, à peine, pour qu'il la suivît sur n'importe quelle route, même la plus rebutante, la plus déserte. » (p. 84)

9. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1983, p. 704.

Le pouvoir que possède Marie-Andrée ne frappe pas que son jeune époux. « Camille aussi fut séduit par l'ondine décoiffée qui nageait de cette manière comme si elle était seule au monde. » (p. 60) Le charme est immédiat ; si bien que, l'ayant à peine saluée, le jeune homme se reconnaît déjà conquis par la séduisante nageuse : « Madame, je m'incline devant votre beauté ! » (p. 61)

À la manière d'un philtre magique, la présence de Marie-Andrée, véritable sortilège, inspire à son nouveau chevalier servant « un amour inexprimable et sans repos » (p. 95). Très vite, il ne peut plus rien lui refuser. À son tour, Camille se livre totalement à elle et accepte de la suivre là où elle l'entend, sans s'attarder lui non plus aux dangers d'une telle soumission : « Et elle lui tendit sa main qu'il porta à ses lèvres. Il était conscient de l'extrême fragilité de l'univers où il entrait, mais comment résister à cette séduction ? Comment détourner le cours de la fatalité ? » (p. 89s.)

Même si cette relation ne dure que quelques jours d'été, elle s'avère toutefois unique par son intensité. En ce domaine, nulle femme n'est l'égale de Marie-Andrée : « Ce que vous êtes, aucune femme ne pourra plus l'être pour moi, pas même celle que j'épouserai. » (p. 79) Tout aussi intenses sont du reste les affres que cette passion si particulière fait naître chez Camille : « Marie-Andrée, tu es si belle que j'en mourrai peut-être. » (p. 95)

Curieusement, la mort est sentie par Camille comme une conséquence éventuelle de l'envoûtante beauté de Marie-Andrée. Quoique leur relation ne s'achève pas effectivement sur une note aussi tragique, cette évocation comme fin possible de leur union rappelle le triste dénouement des légendes scandinaves où « le beau jeune homme entraîné par les ondines au fond des eaux ne

revoit pas le jour et meurt épuisé entre leurs bras¹⁰ ».

L'emportant même sur l'instinct de conservation, le total emballement que provoque Marie-Andrée se révèle semblable aux folles passions suscitées par les filles de l'onde. À ses côtés, les hommes oublient tout, y compris leur crainte de la mort. L'amour seul les occupe : « Quoique Damien redoutât la ferveur avec laquelle elle s'absorbait dans l'amour, il ne résistait jamais à cette tendresse quasi désespérée : même la mort ne l'effrayait plus. » (p. 141)

Non seulement Damien perd-il toute crainte de la mort, au contact de sa jeune femme, mais il en vient même, vers la fin de leur relation, à la désirer vraiment : « Il n'avait plus aucune volonté sauf celle de mourir. » (p. 178) Cette absence totale de combativité que manifeste Damien dans les derniers instants de sa vie commune avec Marie-Andrée est comparable à celle que ressent le chevalier Huldbrand, l'époux de la belle Ondine. Devant sa femme revenue pour le tuer, Huldbrand, persuadé « qu'il ne pouvait en être autrement¹¹ », s'incline simplement. Identique est l'attitude de l'époux de Marie-Andrée lorsque celle-ci se présente devant lui, un couteau à la main : « Il savait à ce moment précis qu'il ne ferait pas un geste pour l'arrêter, pour la distraire de l'impulsion criminelle. » (p. 180) C'est donc avec résignation qu'il accepte lui aussi la mort venant par l'épouse. N'eût été de l'intervention fortuite de ses voisins de palier, le jeune sculpteur aurait été appelé à partager le sort du malheureux chevalier. ●

10. *Ibid.*

11. Friedrich de la Motte-Fouqué, *Ondine*, Paris, Éditions Montaigne, s.d., p. 69.

CHAPITRE II

L'essentielle quête de l'amour

3elle et envoûtante, la troublante épouse de Damien n'a aucune peine à séduire. Cependant, la séduction d'un homme ne constitue pas en soi le but ultime de Marie-Andrée. En fait, cela ne représente qu'un moyen de réaliser l'objectif vital poursuivi, soit de s'assurer l'amour d'un être humain.

En ne vivant que pour aimer et être aimée, la jeune héroïne des *Hauts Cris* dévoile sa véritable nature, car la recherche de l'amour d'un homme est une préoccupation courante chez les ondines. Cette quête de l'amour s'avère essentielle aux êtres élémentaires qui aspirent à devenir humains puisque c'est là leur seul moyen d'arriver à gagner l'âme qui leur fait défaut.

Bien qu'essentielle, cette quête de l'amour reste toutefois difficile et non assurée quant à sa réussite. Pour sa part, Marie-Andrée n'échappe pas à ces conditions. Néanmoins, indépendamment de ce qui en résultera, elle « lutte de toute sa jeunesse, de toute sa beauté, de toutes ses forces, afin d'obtenir son droit à l'amour¹ », poursuivant en cela sa destinée.

Enfin, même acquis, l'amour d'un homme ne représente pas un gain définitif pour les ondines. En effet, l'union d'une fille de l'onde et d'un être humain demeure assujettie à certaines conditions qui, lorsqu'elles sont

1. Élie Goulet, « les Hauts Cris de Suzanne Paradis », p. 212.

violées, mettent fin à la relation amoureuse. Il en est de même pour Marie-Andrée.

A. La recherche assidue de l'amour

Il est bien connu que les ondines recherchent les faveurs des humains. Effectivement, « dans beaucoup de légendes, un être élémentaire aspire à se lier à un homme et à être aimé de lui afin de recevoir une âme² ». À l'exemple de ses sœurs de l'onde, Marie-Andrée voue son existence à la conquête d'un époux. « Un mari, rien qu'un mari » (p. 18), tel est son unique désir. Aimer « de toutes [ses] forces » (p. 19) l'homme qu'elle a épousé et être aimée de lui, voilà en quoi se résume toute son ambition. En dehors de cela, de son propre aveu, rien d'autre ne compte, pas même la gloire : « Vous savez bien que la gloire ne m'intéresse pas. » (p. 19)

Cette quête de l'époux, en raison de l'intensité avec laquelle elle est menée, prend chez la jeune héroïne un aspect vital. En tout temps, cette préoccupation meuble son esprit et toute son existence se trouve alors centrée sur ce but. Aussi souffre-t-elle beaucoup de son incapacité à vaincre l'indifférence que manifeste Damien à son égard au cours de leur première année de mariage :

Même quand ils s'isolaient comme aujourd'hui sur la colline, même dans le sanctuaire de son atelier, même dans l'intimité de sa chambre, elle ne parvenait pas à formuler la prière qui pût l'émouvoir. « Il ne m'aimera jamais », songait-elle avec désespoir (p. 13).

Primordial à ses yeux, l'amour de Damien, tant et aussi longtemps qu'il ne lui est pas assuré, l'empêche de goûter à tout autre plaisir de la vie :

2. Emma Jung et James Hillman, *Anima et Animus*, p. 53.

Pourquoi ne suffisait-il pas à elle comme à lui de grimper jusqu'à ce belvédère pour prendre possession de l'espace et s'y laisser absorber totalement ? Qu'est-ce donc qui l'empêchait de compléter cette escalade quotidienne en s'emparant des hauteurs où lui-même s'abîmait sans obstacle ? L'amour peut-être... ? (p. 10)

La grande détresse que montre Marie-Andrée à la suite de l'échec de ses premières tentatives auprès de son compagnon laisse deviner l'importance attachée à la réalisation de cet amour ; sa vie elle-même semble dépendre de la réussite de leur union :

À quoi servait-il d'être aussi belle ! Damien ne l'avait pas surprise dans son accoutrement de mariée ; elle n'avait pas osé défier le silence et le secret de l'atelier. Elle pouvait s'arracher les cheveux, pleurer tout son saoul, tomber malade et mourir, oui, mourir ! (p. 14)

Dans les éditions précédentes, les propos de Marie-Andrée indiquent clairement comment l'épanouissement de leur amour constitue pour elle une question de première importance. Les interrogations qu'elle formule devant l'indifférence de son conjoint confirment le caractère vital de la consommation de leur union : « Pourquoi me refuse-t-il la vie ? Serai-je éternellement cette vierge morte³ ? » C'est ni plus ni moins une nouvelle naissance que la jeune femme attend de l'union charnelle : « Je veux naître », murmurait-elle à l'image désolée du miroir, « parce que j'aime Damien⁴. » L'union conjugale devant la faire renaître, on comprend dès lors que l'alliance portée soit vue comme « l'anneau de vie⁵ ».

3. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, 1970, p. 11.

4. *Les Hauts Cris*, 1960, p. 13.

5. *Ibid.*, p. 12.

Aimer l'homme par qui elle est destinée à être aimée, cela semble tout naturel à Marie-Andrée. Certes, la jeune femme connaît des moments d'incertitude et des interrogations naissent alors en elle : « Pour lui, avait-elle seulement commencé d'exister ? » (p. 11) Ou encore : « Que dois-je faire pour qu'il m'aime ? » (p. 13) Cependant, elle ne remet jamais véritablement en cause la justesse et le bien-fondé de sa relation amoureuse avec Damien. Ses inquiétudes vont dans un autre sens, elles résultent avant tout d'un besoin constant de consolider leur union. Marie-Andrée cherche le moyen d'amener le plein épanouissement du couple qu'ils forment et non pas une façon de mettre un terme à leur vie commune : « À défaut de lui ouvrir un univers qui l'épouvantait, ne pouvait-il se pencher un peu sur la solitude qu'il avait flairée en elle ? » (p. 11)

Ce désir d'être aimée pleinement par l'époux apparaît tout naturel à Marie-Andrée. Elle tente de satisfaire au mieux ce besoin et agit à cet égard de façon quasi instinctive. D'ailleurs, elle ne parvient pas à élucider les motivations de son comportement : « Et pourquoi continuait-elle d'espérer que ces bras puissants se referment sur elle et l'arrachent au monde ? » (p. 11)

Quoiqu'elle ne puisse arriver à s'expliquer ce qui la pousse vers Damien, Marie-Andrée témoigne d'une détermination sans pareille dans sa quête de l'époux. Le temps n'altère pas son ambition première. Une longue année s'écoule avant que la jeune femme ne puisse entrevoir une avenue prometteuse et, pourtant, elle n'abandonne pas l'espoir d'atteindre l'objectif fixé. La patience remarquable de l'épouse du sculpteur se trouve contrebalancée par l'intensité de l'espérance qui l'anime. Marie-Andrée accorde en effet une très grande valeur à son rôle d'épouse, lui prêtant une portée unique :

Elle attendrait. Une fugue telle que s'en permettait souvent Doris ne servirait pas sa cause, car elle seule avait sur Damien des droits d'épouse, différents de tous les autres liens qu'il connût ou subît (p. 21).

Ce long combat de l'épouse pour obtenir la plénitude de son mariage, quasi invraisemblable, s'avère cependant essentiel pour elle. Il importe à ses yeux que son union avec Damien soit consommée, comme le montrent ses propres paroles : « Je ne suis pas encore sa femme ! hurla Marie-Andrée. » (p. 18) C'est d'ailleurs tout ce qu'elle attend de Damien : « Moi je ne lui demande qu'un enfant » (p. 19), la fécondation nécessitant la consommation. Cet ultime désir de la compagne du sculpteur a sa raison d'être. C'est comme nous le verrons, sa destinée d'ondine que tente d'accomplir Marie-Andrée.

B. Mariage et transfiguration

Bien qu'en apparence les filles de l'onde soient semblables aux femmes, elles se distinguent par le fait qu'elles ne possèdent pas d'âme⁶. En conséquence, elles sont appelées au jour de leur mort à disparaître entièrement, comme le font les bêtes, sans espoir de connaître la vie éternelle promise aux hommes. « Cependant les esprits féminins peuvent acquérir une âme, et cela par l'union totale avec un homme, dans la consommation du mariage⁷. » Aussi, afin d'échapper à leur nature éphémère d'ondine, n'ont-elles pas d'autre choix que d'épouser un homme.

Pour obtenir elle aussi une âme, Marie-Andrée épouse Damien et lutte ensuite pendant une longue année

6. Cf. Paul Sucher, *les Sources du merveilleux chez E.T.A. Hoffmann*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912, p. 94s.

7. J. Rouge, dans l'introduction au roman *Ondine* de Friedrich de la Motte-Fouqué, p. XXXI.

afin que la consommation du mariage ait lieu. Elle y parvient enfin et, en retour, un grand changement se produit en elle :

La métamorphose de Marie-Andrée crevait les yeux. Le bonheur donnait à sa fragilité des apparences admirables : les yeux, la peau, l'épaisse chevelure de cendre elle-même rutilaient d'une lumière qui ne cessait de chatoyer d'un bout à l'autre des journées (p. 33).

La lumière, qui se remarque chez la jeune femme dans les jours qui suivent la consommation du mariage, est acquise au soir même de la première union charnelle des époux. Elle découle bel et bien de cette union, puisqu'elle ressort déjà dans l'œuvre que la vision de l'épouse endormie inspire à Damien au cours des heures qui suivent cette soirée mémorable : « Au matin, la *Figure de proue* levait son profil ébloui. » (p. 26) Nul doute qu'à la suite de cette nuit d'amour la compagne du sculpteur est envahie d'une lumière toute particulière, propre à provoquer chez elle une métamorphose complète, que reflète bien la création de Damien. Cette métamorphose est si profonde et si intense qu'elle ne peut échapper à la mère de l'artiste : « Toutes les figures de son fils représentaient Marie-Andrée, pourtant cette dernière la transfigurait littéralement. » (p. 27) À la seule vue de cette sculpture, commémorative de l'union première, elle comprend que le couple a atteint une relation complète, en dépit des promesses faites :

C'était l'évidence même ! L'extraordinaire sérénité de la statue démentait la souffrance de la femme, l'annulait, la rejetait aux ténèbres. Grands Dieux ! Damien avait-il trahi le serment qu'il lui avait fait ? Comment en douter, l'horrible vérité s'imposait avec la plus froide clarté (p. 28).

La luminosité nouvelle que dégage Marie-Andrée provient de toute évidence de l'âme qu'elle a acquise. Les mots même employés par l'auteur pour marquer le changement survenu chez la jeune héroïne à cette occasion — « la transfigurait littéralement » (p. 28) — donnent à cette transformation une dimension profonde, tout indiquée à la naissance d'une âme. Il n'est pas rare d'ailleurs que la lumière soit, dans l'imaginaire humain, associée à la spiritualité. Cette association se retrouve notamment dans les images de l'auréole, comme le montre Bachelard⁸. De même Jean-Pierre Bayard, consacrant un chapitre de son ouvrage sur le feu à l'étude du caractère sacré de la lumière⁹, précise que celle-ci « est le symbole de l'Intelligence Divine qui écarte les obstacles et remplit de clartés ce qui est noir et plongé dans l'erreur¹⁰ ».

En atteignant « l'épaisse chevelure de cendre elle-même », la lumière dont Marie-Andrée est dorénavant porteuse confirme en quelque sorte la naissance d'une âme chez l'héroïne puisque les cheveux sont, dans le règne de l'imaginaire, « considérés comme le siège de l'âme, ou d'une âme¹¹ ». On voit pourquoi, dès lors, ils flamboient du matin au soir avec autant d'intensité.

La consommation du mariage donnant à Marie-Andrée une occasion unique d'acquérir une âme, nous comprenons qu'elle devienne ainsi « l'acte de toute puissance » (p. 24). L'image née de la rêverie de l'auteur, pour transmettre le résultat de ce point culminant de la vie amoureuse du jeune couple, prend alors sa pleine

8. Cf. Gaston Bachelard, *l'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1968, p. 67s.

9. Jean-Pierre Bayard, *le Feu*, Paris, Flammarion, 1958, p. 59s.

10. *Ibid.*, p. 67.

11. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, [...] p. 236.

valeur : « Désormais il était sur elle et en elle, plus vivant que tous les souvenirs. Son corps culminant entre eux, toute convoitise comblée, et c'était le commencement du monde. » (p. 24) Effectivement, à partir de ce moment précis, une vie nouvelle commence pour la compagne de Damien.

« Transfigurée¹² » par l'union charnelle, Marie-Andrée est dorénavant une femme, dans tous les sens du terme, puisque, depuis lors, elle possède une âme, tout comme les humains. Un passage de la première version des *Hauts Cris* souligne peut-être mieux encore cette acquisition bien particulière : « Au matin, il s'éveilla près d'elle. Elle resplendissait comme si l'homme l'avait marquée d'une grâce¹³. »

Cette grâce, l'épouse du sculpteur l'a attendue avec une patience remarquable, elle n'est pas le fruit du hasard, mais celui d'une longue et dure épreuve, obligatoire à sa conversion d'ondine en femme¹⁴, épreuve d'ailleurs que Marie-Andrée reconnaît d'emblée : « Qu'elle eût été obligée de souffrir pour mériter cette somptueuse nuit d'été était dans l'ordre des choses certainement, du moins sa tête d'oiseau en jugeait-elle ainsi. » (p. 25)

C'est donc tout naturellement que s'accomplit pour Marie-Andrée le rite de passage de l'état d'ondine à celui de femme. Peu importe pour elle que ce changement

12. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, 1960, p. 27.

13. *Ibid.*, p. 25.

14. Il nous apparaît nécessaire de préciser que cette conversion ne s'établit pas toutefois de façon radicale. Car, bien qu'elle gagne une âme, qu'elle devienne une femme, Marie-Andrée ne cesse pas tout à fait pour autant d'être une ondine puisque sa nature première demeure toujours active en elle. Quoiqu'elle vive à la façon des humains, elle reste, à l'instar de l'héroïne de Fouqué, liée aux règles du monde des ondins. C'est ce qui explique d'ailleurs, comme nous le verrons par la suite, le côté insolite de sa personne.

dépasse sa compréhension immédiate, seul compte à ses yeux le dénouement du sort. Aussi la jeune compagne du sculpteur, sans chercher à comprendre, s'en remet-elle sans plus au destin :

Damien et elle s'étaient donnés l'un à l'autre, au bout d'un trajet si long et obscur que la lumière avait été un éblouissement. Sa prière avait été reçue et même Damien n'avait pas le droit d'y surseoir. Elle ne voulait rien savoir de l'année qui s'achevait cette nuit. À quoi bon s'inquiéter des mystères de l'avenir alors qu'ils étaient ensemble pour les affronter ? (p. 25)

Déjà, au bout de l'épreuve décisive qui doit amener sa conversion, Marie-Andrée témoigne de ce comportement résigné, dont elle ne peut s'expliquer la raison : « Mais à qui avait-elle promis une aussi dérisoire soumission ? » (p. 16) Son attitude particulière, qui ne découle pas de sa propre volonté mais de l'obligation qu'elle se donne d'obéir à une puissance quelconque chargée de fixer irrémédiablement le cours des choses, rappelle beaucoup celle qu'adopte Ondine dans des moments similaires. Nous retrouvons chez l'héroïne de Fouqué le même besoin de se plier à une destinée non volontairement choisie, mais bien imposée :

Mais tout veut s'élever plus haut qu'il n'est. C'est ainsi que mon père, qui est un puissant prince des eaux dans la Méditerranée, a voulu que sa fille unique acquît une âme, dût-elle par la suite endurer les nombreuses souffrances des êtres doués d'une âme¹⁵.

À partir de l'instant où la consommation du mariage a eu lieu, le couple a franchi une étape décisive dans l'évolution de sa relation. Il lui est impossible dès lors

15. Friedrich de la Motte-Fouqué, *Ondine*, p. 46.

de faire marche arrière. Le destin doit suivre son cours, puisque tout est maintenant consommé. C'est, non sans crainte, ce que constate l'époux lui-même : « Leur existence ne serait plus jamais la même, songea Damiën. » (p. 26)

Un fait nouveau s'ajoute à leur vie commune, car les époux se voient dorénavant liés à des conditions qu'ils doivent à tout prix respecter, s'ils ne veulent pas être séparés à jamais. Leur union est dès lors lourde de conséquences.

C. Mariage et tabou

Le mariage entre une ondine et un homme soulève des difficultés particulières. De nombreux problèmes apparaissent en raison de la différence de nature existant entre les époux. Mais, surtout, ce couple étrange est restreint dans ses agissements puisque les filles de l'onde « sont liées à un tabou qui ne doit pas être transgressé¹⁶ ». La violation de celui-ci conduit inévitablement le couple à sa perte, si amoureux soit-il.

D'un récit à l'autre, le respect d'un tabou¹⁷ déterminé s'impose ; cependant il lui arrive de varier. « Les interdictions ne sont pas toujours les mêmes ; c'est parfois le mari qui ne doit pas toucher avec du fer l'elfe qu'il a épousée ou alors il ne doit pas lui dire plus de trois fois une parole désobligeante ou bien d'autres encore¹⁸. » Ainsi, selon les versions, une seule offense peut entraîner la dissolution du couple, alors que, dans d'autres cas, trois violations consécutives sont nécessaires pour arriver au même résultat. Toutefois, c'est toujours à la suite

16. Emma Jung et James Hillman, *Anima et Animus*, p. 13.

17. Dans son étude sur la nymphe Mélusine, Claude Lecouteux s'arrête longuement à cette imposition d'un tabou qu'il présente pour sa part comme un interdit. Cf. *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, Paris, Payot, 1982, p. [173]s.

18. Emma Jung et James Hillman, *op. cit.*, p. 33.

de transgressions non intentionnelles que se produit la séparation. Le manquement à la parole donnée arrive toujours par inadvertance ou par un hasard malheureux mais jamais de propos délibéré¹⁹.

L'union complète de Marie-Andrée et de Damien se scelle aussi par l'imposition d'un tabou. À l'instant même où a lieu la consommation de leur mariage, les conditions indispensables à la survie du couple s'échangent entre les époux, à la façon d'un véritable pacte :

*Ne me quitte jamais, grogna Damien en entrant
en elle, pour s'effondrer ensuite à son côté tandis
qu'elle pleurait silencieusement.
Partir ? Qui parlait de départ et de trahison ?
(p. 24)*

Cet échange de Damien et de Marie-Andrée rappelle étrangement celui que nous retrouvons entre Ondine et Huldbrand au lendemain de leur nuit de noces. Les paroles prononcées par les deux couples s'équivalent par le contenu, car la même crainte d'abandon ressort des propos tenus par Ondine :

*Maintenant, j'ai une âme, c'est à toi que je dois
mon âme, ô mon ineffablement bien-aimé, et je
t'en resterai reconnaissante, si tu ne me rends
pas malheureuse pour toute la durée de ma vie.
Car quel sera mon sort, si tu as peur de moi et
me repousses²⁰ ?*

Les conditions de leur union sont à peine établies que déjà le compagnon de Marie-Andrée pressent qu'une menace plane sur eux : « Une pensée douloureuse réveilla Damien qui étendit son bras en travers des épaules de la jeune femme comme s'il avait craint qu'elle ne s'en-vole. » (p. 24) Son inquiétude est fondée puisque désor-

19. *Ibid.*

20. Friedrich de la Motte-Fouqué, *op. cit.*, p. 46.

mais tout manquement aux devoirs conjugaux, tout éloignement des époux entraînera une séparation du couple menant à sa dissolution complète.

La crainte de Damien de voir sa femme s'envoler n'est pas sans rappeler le tragique dénouement de la légende de la célèbre Mélusine. Cette nymphe aquatique, injuriée par son époux après qu'il a découvert sa réelle nature, se métamorphosant en serpent, disparaît justement en s'envolant par la fenêtre²¹. Le geste de protection posé par Damien, assez anodin en apparence, prend sous cet éclairage tout son sens. Il vise, semble-t-il, à empêcher l'éloignement à venir. Un passage de la première édition confirme la parenté des deux femmes, soit lorsque Marie-Andrée entrevoit qu'elle disparaîtra un bon jour à la manière d'un être surnaturel : « Puis, je partirai. Oh ! si doucement que tu n'entendras pas la porte derrière moi. Comme une fée, Damien. Ou comme un fantôme²². »

L'harmonie des époux, nouvellement amants, ne dure guère. Rapidement, la différence de nature existant entre eux ressort. Marie-Andrée, enceinte, se renferme peu à peu dans son univers personnel, et son mari, incapable alors de la comprendre, en arrive à souhaiter de tout son cœur l'intervention de sa propre mère, afin de sauver son ménage de l'échec : « Damien s'était écroulé sur son établi et avait appelé Doris de toute son âme, parce que le bonheur lui échappait et que personne ne lui avait appris comment le retenir. » (p. 38)

Son souhait se réalise puisque Doris, partie en voyage, revient à la maison. Ne se doutant nullement qu'elle n'est de retour que pour diviser son couple, il

21. Cf. Jean D'Arras, *le Roman de Mélusine ou l'Histoire des Lusignans*, Paris, Éditions Stock, 1979, p. 250.

22. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, 1960, p. 48s.

déborde de reconnaissance à son égard : « L'accueil de Damien fut délirant. » (p. 38) Il lui obéit en tout point et, sous son influence, vend à un étranger la « Figure de proue », née de sa première nuit d'amour avec Marie-Andrée.

Damien commet en cela sa première faute envers son épouse. Cependant, il ne s'en doute aucunement puisqu'il ne fait que suivre les conseils de sa mère, en qui il a entièrement confiance. En se séparant de la fameuse statue, il ne cherche pas à blesser son épouse, ce qui arrive néanmoins : « Marie-Andrée, quand elle l'apprit, en fut extraordinairement bouleversée et le reprocha à Damien. Elle recommença à s'agiter et à se replier sur ses pensées. » (p. 45) À la suite de cette première offense, due à un excès de confiance filiale, une distance s'établit entre les époux : « Marie-Andrée ne lui parlait plus et il avait oublié ce qu'elle lui refusait de lui pardonner. » (p. 45) C'est donc vraiment par inadvertance, comme le veut la règle régissant le mariage d'une ondine et d'un humain, que Damien blesse pour la première fois son épouse.

Il est intéressant de noter que la première faute de Damien s'accomplit par le biais de la vente de la « Figure de proue ». En soi, cet acte peut apparaître assez banal, pourtant il est d'une extrême importance pour le jeune couple car, en vendant l'éblouissante statue, c'est ni plus ni moins l'âme de son épouse que troque le sculpteur. Au lendemain de la première nuit d'amour, femme et statue brillent du même éclat ; ainsi donc elles ont reçu toutes deux au cours de cette même nuit une âme, l'artiste les ayant animées simultanément. La statue commémorative de l'union charnelle, taillée immédiatement après la relation, devient en quelque sorte le réceptacle concret de l'âme de Marie-Andrée. Aussi sa vente ne peut-elle se réaliser sans entraîner de lourdes consé-

quences pour le couple, comme du reste le pressent Damien au moment de la transaction²³.

Damien écoutait les discours du riche citadin amoureux de la Figure et imaginait un voilier à coque blanche, sa voile bleue gonflée par la brise et sa proue faite femme ou sirène... Mais cette embarcation, il la construisait lui-même depuis des éternités pour y jucher la figure-témoin, celle qui était l'âme de son âme. Elle ne pouvait appartenir qu'à lui, que Doris en avertisse ce client (p. 42s.).

La deuxième offense a lieu de façon similaire lorsque Damien, poussé par sa mère, décide de participer à une exposition se tenant à New York. En conséquence, il doit quitter pour un temps sa femme, qui ne peut l'accompagner en raison de l'état avancé de sa grossesse. Aussi, afin de soutirer un consentement à son épouse souffrante, il n'hésite pas à faire suivre sa délicate demande d'un sourire, « puisque cela seul émouvait celle qu'il avait irrévocablement livrée aux caprices de leur destin » (p. 54). Le lâche stratagème réussit, car Marie-Andrée l'autorise à partir, ne voulant en rien faire obstacle au bonheur de son époux. Toutefois cet acte constitue un second manquement au code de leur union : « Un nouveau mensonge s'édifiait, à peine moins cruel que le premier et Damien comprit qu'il ne serait plus jamais innocent devant elle. » (p. 54)

23. La première édition du roman, dans un langage moins imagé, montre tout autant que cette figure de proue est plus qu'une œuvre plastique et que sa vente compromet le bonheur du sculpteur : « Mais Damien, par une confuse intuition, sentait que la Figure était un lien, mieux qu'une sculpture, et qu'en rompant ce lien, quelque chose se briserait, que l'équilibre périlleux de son être en serait touché ». (*Ibid.*, p. 40.)

Cette deuxième trahison n'est pas faite consciemment par Damien. Elle résulte de la trop grande influence que sa mère exerce sur lui, conjuguée à la faiblesse de son caractère. Désireux d'accomplir ce voyage à New York, Damien oublie tout à fait ses obligations envers son épouse. Il la quitte sans même songer qu'elle a alors besoin de lui ; car, dans leur couple, « il n'était pas celui qui portait l'autre » (p. 54).

A la suite de cet événement, l'écart existant entre Marie-Andrée et lui-même s'accroît considérablement. À son retour, le sculpteur retrouve une femme qui ne le reconnaît même plus : « Je ne vous aime pas, Damien. Je ne sais pas qui vous êtes et je n'ai pas dormi avec vous autrefois : voilà ce que dit la mémoire de ma chair. » (p. 70s.)

Curieusement, la deuxième faute de Damien entretient elle aussi un rapport avec l'âme de Marie-Andrée. Il est fait mention en effet d'une perte de l'âme chez elle à la suite de cette nouvelle trahison. C'est du moins ce que dévoilent les paroles de la jeune femme : « Je suis une âme morte. » (p. 71) En raison de l'éloignement de Damien, des « mensonges qu'il avait subis ou encouragés » (p. 70), la défaillance de mémoire dont souffre Marie-Andrée résulte pour Doris en une mutilation, comme si l'amnésie de sa belle-fille était davantage une ablation de l'âme qu'une incapacité momentanée de se souvenir :

Elle envia tout à coup la liberté de Marie-Andrée, même si elle l'avait obtenue par mutilation. À l'heure où on la plaignait, elle trotait dans toute la ville au bras de qui elle voulait, sans se soucier de la réputation de son mari. Elle les avait bien eus, finalement la petite innocente ! Elle l'avait bien fait payer, le voyage à New York ! (p. 88)

Toutefois, revoyant la « Figure de proue », Marie-Andrée recouvre la mémoire, réintègre son âme²⁴. Du coup, Damien s'efforce de se faire pardonner les erreurs du passé et redouble d'attention pour son épouse convalescente. Le couple se réconcilie. En apparence, une nouvelle chance de tout recommencer leur est offerte. Il ne s'agit cependant que d'un répit, mari et femme demeurant liés à un avenir précaire, à l'instar de l'état de santé de Marie-Andrée.

[Damien] se rappela que le médecin avait prédit que la migraine s'effacerait vers minuit. On avait aussi ajouté des phrases cruelles dont il n'essaya pas de vérifier les termes. Il savait seulement qu'il restait peu de temps pour la joie et la paix sans ombre de cette minute (p. 122s.).

Tout autre manquement envers l'épouse affaiblie²⁵ suffit amplement pour anéantir le couple à nouveau réuni. Leurs retrouvailles demeurent donc incertaines. Conscient que leur union ne tient qu'à un fil, l'époux de Marie-Andrée s'efforce de protéger à tout prix sa compagne fragile : « Damien se jura que rien au monde ne la toucherait dont il n'aurait d'abord éprouvé la résistance ou la malignité. » (p. 123) Malgré sa constante diligence, l'événement fatal se produit finalement sans

24. Cf. « Comment avait-elle réintégré sa première âme ? N'était-ce pas en détruisant celle qu'ils avaient partagée et qu'il aurait voulu protéger contre le sort lui-même ? » (p. 100)

25. Fait intéressant, cette faiblesse physique de Marie-Andrée est notamment marquée dans la première édition du roman par une allusion à son âme qui, perdant de son intensité première, semble menacée de disparaître : « Le médecin regardait Marie-Andrée, dont l'âme pâissante ne supportait aucun maquillage, et dissuadait Damien d'entreprendre la croisière dangereuse avant une date qu'il ne fixait pas. » (Suzanne Paradis, *op. cit.*, p. 132.) L'âme acquise si difficilement par la jeune héroïne apparaît encore une fois en danger de s'éteindre, comme si, devant l'impossible union, la nature première de Marie-Andrée tentait sans cesse de reprendre le dessus.

qu'il puisse y mettre la moindre opposition. C'est Damien lui-même qui se voit forcé d'accomplir le geste fatidique. En effet, à la suite d'une requête formelle de son beau-frère réclamant la garde de son fils, le mari protecteur est obligé d'enlever en cachette à sa femme l'enfant qu'elle a pris comme sien à la mort de sa sœur, cet enfant qui est le centre même de l'existence de Marie-Andrée. Ce geste forcé, constituant la troisième trahison involontaire de Damien, condamne le couple à être définitivement séparé. Devenue folle de douleur, Marie-Andrée est internée dans une clinique de la ville tandis que Damien se réfugie dans la « Grand'Montagne ».

Il est possible désormais à Damien et à Marie-Andrée de former un couple uni, puisque la jeune femme, complètement déséquilibrée, ne reconnaît même plus son époux lorsqu'elle le rencontre. Pour elle, il ne représente qu'un étranger quelconque susceptible tout au plus de lui fournir des informations au sujet de l'enfant qu'on lui a enlevé, comme l'indiquent les paroles qu'elle lui adresse en le revoyant : « Vous voulez me voir ? Vous avez des nouvelles de mon fils, j'imagine. » (p. 187)

Cette scène du roman qui remet en présence une dernière fois les deux époux, séparés à jamais par le sort, ressemble d'ailleurs beaucoup à celle qui clôt la pièce *Ondine* de Jean Giraudoux. Ondine, frappée d'une amnésie totale, ne reconnaît plus elle aussi celui à qui elle est mariée. Celle-ci, en effet, à la vue de son époux mourant, demande tout naturellement : « Quel est ce beau jeune homme, sur ce lit... Qui est-il²⁶ ? »

Les retrouvailles des époux étant irrémédiablement compromises par la folie de Marie-Andrée, le thème de

26. Jean Giraudoux, *Ondine*, Paris, le Livre de poche, 1968, p. 191.

la défaillance de l'âme de la jeune femme se trouve encore une fois actualisé. À chaque épreuve, l'âme nouvellement acquise de Marie-Andrée se trouve affectée. Cette fois, son âme s'éteint définitivement puisque Marie-Andrée, ayant perdu tout contrôle d'elle-même, se métamorphose en bête sauvage : « Instantanément, la jeune femme attentive se transforme en lionne prête à charger. » (p. 180) Privée d'âme, Marie-Andrée retrouve sa nature première d'ondine qui participe de celle des bêtes et oublie immédiatement toutes les lois humaines. Guidée dès lors par ses seuls instincts, elle se montre même prête à tuer, comme le ferait tout animal sentant sa progéniture menacée. En état d'aliénation totale, Marie-Andrée se trouve délivrée de toute conscience. Le bien et le mal n'ayant plus pour elle aucune signification, elle adopte un comportement qui l'éloigne des hommes bien pensants. Une image nous montre à ce moment que ses yeux s'allument effrayamment tandis que sa chevelure, « siège de l'âme », devenue cendre, se trouve désertée de la lumière qui la transfigurait auparavant : « Les yeux de la folle s'allumèrent, deux tisons effrayants dans la cendre du visage et des cheveux. » (p. 180) Ce moment de fureur passé, il ne reste plus à la place de la jeune « fille claire aux cheveux de poudre » (p. 46) qu'une espèce d'automate dénué d'âme et de vie, dont « la voix froide et détachée [...] semblait sortir d'une bouche mécanique » (p. 188). Sa conscience, noyée dans la folie, ne répondant plus aux règles de l'existence humaine, Marie-Andrée rejoint, à partir de cette troisième offense, un autre règne et échappe tout à fait au monde des hommes. ●

CHAPITRE III

Étrangeté et mystère

Au fil du roman, la nature et le comportement de Marie-Andrée, tout particuliers, témoignent d'une grande étrangeté. L'importance qu'elle accorde à l'épanouissement de l'amour de Damien, de même que l'intensité avec laquelle elle réagit aux trahisons de son époux déconcertent quelque peu. Par cela déjà, la jeune compagne du sculpteur se montre toute différente des autres membres de son entourage.

D'autres faits s'ajoutent, venant accentuer le caractère d'étrangeté que dégage Marie-Andrée. La manie qu'elle a de parler toute seule, la complicité qu'elle entretient avec la nature tout comme sa capacité de prédire les événements deviennent des preuves tangibles qui permettent de voir en elle une créature à part.

Ce n'est pas seulement par ses gestes quotidiens que Marie-Andrée montre qu'elle appartient à une race d'êtres singuliers. Son passé inconnu, ses origines incertaines concourent à parfaire ce halo de mystère et d'étrangeté qui l'entoure. Perçue tantôt comme une personne futile, tantôt comme une anormale, l'insolite Marie-Andrée s'apparente aux mystérieuses ondines des vieilles légendes.

A. Étrangeté de caractère et de comportement

Si, physiquement, les ondines ressemblent beaucoup aux femmes, elles ont, en revanche, un caractère bien différent. En effet, «elles recèlent toujours une inquiétante

étrangeté¹ », ce qui fait qu'elles se distinguent nettement de leur entourage, lorsqu'elles vivent parmi les humains². La jeune héroïne des *Hauts Cris* présente cette particularité.

Dès son apparition dans la vie de Damien, Marie-Andrée montre effectivement un comportement empreint de mystère : « Effacée d'ailleurs et volontiers silencieuse, l'étrange jeune fille servait de modèle au sculpteur. » (p. 47) Loin de diminuer avec le temps, cette étrangeté, apparente chez elle avant même son mariage avec l'artiste, ne cesse de s'accroître au cours de leur vie commune. Constante, elle ressort à tout moment dans les faits et gestes de la jeune femme. Elle transparaît en outre dans le besoin d'isolement sans cesse grandissant que manifeste Marie-Andrée : « Cependant elle glissait de plus en plus souvent dans cette espèce de rêverie innocente. » (p. 32) Dans ces moments où elle est livrée entièrement à son monde intérieur, elle affiche un comportement singulier car elle va jusqu'à s'entretenir avec des êtres vus par elle seule, semant l'inquiétude chez ses proches : « Mais le plus pénible était d'avoir renoncé à tout dialogue avec elle qui ne parlait plus qu'avec ses fantômes et son fils ». (p. 37) Marie-Andrée est alors si différente des membres de son entourage que toute communication entre elle et eux est rendue impossible, même avec son époux : « Une toute petite fêlure apparaissait dans les rares propos de Marie-Andrée. Damien la regardait mais ne parvenait ni à la voir ni à l'entendre et ce qu'elle disait semblait n'avoir aucun lien avec la réalité. »

1. Emma Jung et James Hillman, *Anima et Animus*, p. 13.

2. *L'Ondine* de Jean Giraudoux illustre fort bien cet aspect des filles de l'onde. Ainsi l'héroïne de la pièce se singularise sans contredit par le fait qu'elle ne se sent pas obligée, contrairement à tous les autres membres de la cour, de respecter les règles de l'étiquette en vigueur, qui sont pourtant obligatoires.

(p. 50) Elle rejoint un autre monde, inconnu de son compagnon lui-même :

Quand cette larme s'agrandissait jusqu'à noyer l'œil entier, elle ressemblait à Ophélie, à Antigone et à Jeanne d'Arc en extase : elle appartenait à une autre réalité dont lui ne savait rien. Elle ne supportait alors que les choses extrêmement légères : les broderies, les fleurs, l'odeur des épices, la voix de Damien, certaines musiques frêles, le spectacle de la neige (p. 146).

Fait intéressant, cette rêverie dans laquelle se réfugie couramment Marie-Andrée est décrite à un certain moment comme une visite des fonds sous-marins. L'univers qu'elle rejoint alors devient précisément celui des abysses de la mer : « Certains jours Marie-Andrée chavirait et s'enfonçait dans la mer. À quelles profondeurs ne devait-il pas l'arracher, à quelles abysses insondables ne devait-il pas plonger pour la rejoindre ? » (p. 138) Cela évoque fort bien le monde dans lequel s'élève le château de la petite sirène d'Andersen.

Par ses goûts et ses préoccupations, Marie-Andrée entretient cette impression d'étrangeté. Elle ne vit que d'amour et d'eau fraîche, sans éprouver le besoin d'avoir une quelconque activité cérébrale. Unique modèle de son époux, elle ne joue cependant aucun rôle actif dans la carrière qu'il mène. Ainsi, à une exception près, elle ne cherche jamais à comprendre ni à évaluer sa production en dépit du fait qu'ils « [aient] appris ensemble l'histoire et le dessin » (p. 12) : « Jusque-là, elle n'aurait jamais osé juger le travail de l'artiste. » (p. 21) Tout comme elle laisse à sa belle-mère seule le soin de soutenir et d'orienter Damien dans ses entreprises : « De toute évidence Marie-Andrée était parfaitement incapable de prendre la relève pour le guider et l'encourager adéquatement. » (p. 17)

Marie-Andrée n'a rien d'une intellectuelle ou d'une femme de tête. Elle donne plutôt l'impression, du moins aux yeux de Doris, de n'être qu'une « petite innocente ». (p. 20) Ressemblant à une enfant, elle s'extasie sur des choses qui n'ont guère de valeur aux yeux d'autrui : « Ainsi la fable du Loup et de l'Agneau jetait Marie-Andrée dans le ravissement et occupait ses futiles rêveries. » (p. 41) De même, tout ce qui a trait à la nature la fascine au plus haut point : « Elle s'intéressa à tout : un bond d'écureuil, une rose tardive, un chuintement de feuille, la course d'un nuage. » (p. 107)

Très élémentaire dans sa façon de vivre, Marie-Andrée est à l'écoute de ses instincts. Menée par eux, elle demeure très proche de la nature, pouvant interpréter sans faille ses messages. Il lui est ainsi donné de savoir avant les autres que le temps des semailles est arrivé : « Il faisait déjà si extraordinairement chaud qu'il fallut bien admettre que l'été commençait, plusieurs semaines d'avance, et que Marie-Andrée avait vu juste. » (p. 147) Véritable fille de la nature, elle sait puiser en celle-ci le réconfort dont elle a besoin :

La terre amicale approuvait sa joie, encourageait ses espoirs, les heures glissaient sur elle avec les arabesques du soleil dans les branches. De sa cachette haut perchée, elle n'apercevait ni la maison ni le jardin, on lui avait totalement abandonné la possession de la terre, l'immensité, la profondeur de la vie. Elle ouvrait et fermait les doigts avec un plaisir aigu, agitait les pieds, fourrageait dans les aiguilles de pin et les cônes noircis par trois ou quatre hivers de suite (p. 22).

Cette communication unique entre Marie-Andrée et la nature ressort de façon spéciale dans la première édition, notamment par le biais des échanges complices qu'elle établit avec les arbres : « Elle aimait les arbres ;

d'eux, elle avait appris ses litanies d'amoureuse : Damien, mon orme enchanté, Damien mon tremble musical...³ » Il semble bien, comme le confirme un autre passage de la même édition, que la jeune femme soit vraiment en mesure de saisir le langage des éléments de la nature et qu'entre elle et eux existe une réelle compréhension : « La rivière l'appelait de sa voix persistante, de sa chanson patiente et toujours recommencée⁴. »

En cela précisément, le comportement de la compagne de Damien rappelle celui des ondines : « Ces êtres à demi humains font en effet partie intégrante de la nature et ne disposent pas de la liberté de choisir qui est donnée à l'homme et qui lui permet de ne pas se conformer aux lois naturelles⁵. » Outre le fait de connaître fort bien la nature avec laquelle elles vivent en parfaite harmonie, les filles de l'onde peuvent prédire l'avenir : « Les poètes du XIII^e siècle aimaient appeler ces êtres aquatiques « Merminne » ou « Merfei ». On les appelait aussi « wîsiu wip » (femmes sages) à cause de leur don de prédiction et de leur connaissance de la nature qu'elles ont en commun avec les femmes-cygnes⁶. »

Marie-Andrée possède elle aussi ce don de prédiction. En effet, à maintes reprises, elle connaît d'emblée les événements à venir. Ainsi sans même éprouver le besoin de s'en assurer auprès d'un médecin, elle annonce qu'elle attend un enfant, mieux encore elle précise tout naturellement qu'il s'agit d'un fils : « Va à la Grand'Montagne couper un chêne, Damien. Il faudra un berceau pour David. » (p. 33) Ses prémonitions ne s'arrêtent pas qu'aux événements heureux, puisqu'elle

3. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, 1960, p. 21.

4. *Ibid.*, p. 145.

5. Emma Jung et James Hillman, *op. cit.*, p. 33.

6. *Ibid.*, p. 29.

sent autant venir les malheurs, comme le montre sa réaction quelques heures avant la mort de son fils : « Marie-Andrée se figea dans un pressentiment soudain, impossible à définir. Quelque chose s'évadait de sa chair, qu'elle ne pouvait ni retenir ni suivre vers son éternité. » (p. 81) De même entrevoit-elle la mort prochaine de sa cadette : « Luce va mourir, prédisait sa sœur en elle-même. » (p. 158) Une autre scène confirme les talents de pythie que possède l'épouse de Damien, soit celle où s'échange entre elle et Camille le baiser de l'adieu :

Il avait toujours su cependant que c'était ici, dans cette anse quiète ouvrant sur la mer, qu'ils échangeaient les mots d'adieu qu'il avait longuement préparés ; qu'il l'embrasserait pour la dernière fois, sans espièglerie comme les autres fois, mais avec le sentiment d'accomplir un rite grave et définitif. Elle tendit elle-même sa bouche au baiser, car elle le précédait toujours sur cette route de prémonitions, et en savait beaucoup plus long que lui sur le rêve et les subtilités de la destinée (p. 95).

Si cette capacité de pressentir l'avenir rend Marie-Andrée quelque peu mystérieuse, la conception qu'elle a de la mort parachève cette impression. C'est sans nul doute dans les moments où elle se trouve confrontée au décès de personnes proches que l'épouse du sculpteur se distingue le plus de son entourage. L'attitude unique qu'elle adopte alors surprend quelque peu. Ainsi l'annonce de la mort probable de son fils ne provoque pas de pleurs ou de cri de révolte. Placée devant cette éventualité, elle demeure, contrairement aux autres membres de la famille, placide et détachée :

— Il va peut-être mourir, gémit sourdement Damien. Elle baissa la tête et fixa le bout de ses

chaussures. En ce moment, la mort lui semblait d'une grande beauté. Elle dit :

— Nous allons tous mourir (p. 84).

Bien que mère de l'enfant qui se meurt, Marie-Andrée semble tout à fait étrangère au malheur qui se déroule. Autant ses vêtements clairs font qu'« elle n'avait pas sa place dans cette veillée funèbre » (p. 83), autant sa vision de la mort l'empêche d'adhérer au groupe pleurant la disparition de son fils. Il n'y a là, selon elle, aucune raison d'être triste, comme elle le fait remarquer à sa belle-mère : « Pourquoi pleurer, Doris ? David ne souffrira plus jamais... n'est-ce pas important qu'il soit heureux ? » (p. 85)

Le comportement singulier de Marie-Andrée lors du décès de son fils se rapproche beaucoup de celui de l'ondine de la légende celtique qu'évoque Emma Jung⁷. Cette fée aquatique, assistant à des funérailles avec son époux, se mit à rire au beau milieu de l'affliction générale. À son mari qui l'interrogeait pour connaître la raison motivant un geste aussi incongru, elle répondit que son rire était dû au fait « que la mort délivre les hommes de leur peine⁸ ». Elles partagent donc toutes les deux la même conception de la mort ; celle-ci, libérant les hommes des malheurs d'ici-bas, devient pour elles un véritable soulagement comme si le fait de vivre sur terre était à leurs yeux une chose bien pénible.

L'attitude pour le moins bizarre qu'adopte la compagne de Damien au moment de la disparition de David ne résulte pas d'un déséquilibre temporaire causé par le chagrin d'avoir perdu son fils unique, puisque, lors des décès de Doris et de Luce, survenant ultérieurement, Marie-Andrée se montre tout aussi étrange. Ainsi,

7. *Ibid.*, p. 33s.

8. *Ibid.*, p. 32.

lorsque meurt sa belle-mère, elle reste encore plus à l'écart de cette mort, sans participer d'aucune façon aux préparatifs de la cérémonie funèbre ni même y assister puisque celle-ci se déroule à son insu. Pour elle, ce décès n'a pas eu lieu : « Marie-Andrée refusa à la servante le droit d'inventer autour de Doris une chambre funèbre, glacée de cierges et de fleurs ; elle préférerait croire qu'elle était bellement et simplement endormie. » (p. 135) Quant à la mort de Luce, elle est de la même façon niée par elle : « Marie-Andrée était ébranlée et elle préférerait croire que Luce était vivante. Elle accepta finalement cette décision. » (p. 165)

Souffrant momentanément de la disparition de ses proches, l'épouse de Damien en arrive toutefois à les oublier un à un : « Ni Doris ni Luce n'avaient subsisté dans ces zones molles de son cerveau où une confusion magique s'opérait. » (p. 174) Quant à son fils, il finit par être simplement remplacé par un neveu dépourvu de mère : « Qu'y avait-il de plus important que l'orphelin trouvant une mère et celle-ci ressuscitant son propre fils ? » (p. 174) En raison de la capacité qu'elle a de faire disparaître de sa mémoire toute trace des disparus, elle se montre toute différente de Damien qui, lui, demeure « écartelé entre les vivants et les morts » (p. 157). Elle est donc, à ce plan, d'une nature toute spéciale, puisqu'elle échappe au grand drame de la vie et de la mort, comme le constate Camille : « Était-elle vraiment étrangère à la vie et à la mort ? Possédait-elle une si effrayante invulnérabilité⁹ ? » (p. 89)

9. Dans la première édition, cette constatation que fait Camille a davantage de poids puisqu'elle est présentée d'une façon nettement plus affirmative. De plus, elle fait mieux ressortir la nature toute différente de Marie-Andrée, montrant bien comment sa perception des choses la tient éloignée des autres : « Il la savait étrangère à la vie comme à la mort. Cette effrayante invulnérabilité l'isolait comme une lèpre. » (Suzanne Paradis, *op. cit.*, p. 86.)

Un tel détachement devant la mort est plutôt rare chez les humains, qui, généralement, gardent toujours en eux une pensée fidèle pour les êtres chers disparus. En revanche, cette attitude est fort répandue chez les ondins, car ces êtres singuliers, faute pour la plupart d'entre eux de pouvoir accéder à la vie éternelle à la fin de leurs jours, ont pris le parti d'accepter tout simplement la complète désintégration de leur personne. Sauf exception, ils vivent dans la joie sans accorder le moindre intérêt au moment irrévocable¹⁰ comme l'explique fort bien Ondine à son époux Huldbrand :

Nous et nos semblables des autres éléments, nous nous en allons en poussière et en fumée esprit et corps, de telle sorte qu'il ne reste de nous aucune trace, et tandis que vous autres, vous vous réveillez un jour pour une vie plus pure, nous restons, nous, où restent le sable et l'étincelle, le vent et le flot. Donc, nous n'avons pas d'âme. L'élément nous meut, nous obéit souvent tant que nous sommes en vie, nous réduit toujours en poussière sitôt que nous mourons, et nous sommes gaies, sans jamais aller au chagrin, comme sont les rossignols et les poissons d'or et d'autres jolis enfants de la nature¹¹.

B. Mystère d'une vie ondine

D'autres éléments couronnent d'étrangeté la compagne toute spéciale de Damien. Autant que sa curieuse conception de la mort, ses origines plutôt indéterminées la

10. Cette philosophie ressort très nettement dans *la Petite Sirène* d'Andersen au moment où la grand-mère explique à la petite sirène ce qu'est la mort chez les humains. Elle conclut par des propos très révélateurs à ce niveau : « Soyons gaies ! dit la vieille, sautons et amusons-nous la plus possible pendant les trois cents années de notre existence ; c'est ma foi, un laps de temps assez gentil, nous nous reposerons d'autant mieux après ». (Cf. Hans Christian Andersen, *Contes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 45.)

11. Friedrich de la Motte-Fouqué, *Ondine*, p. 45s.

couvrent d'un voile de mystère. Très peu d'éléments sont en effet rapportés concernant sa naissance, son lieu d'origine, son enfance ou sa famille. Marie-Andrée sort en quelque sorte de l'inconnu pour « [faire] irruption dans l'atelier de Damien » (p. 46). Avant ce moment précis, nous ne savons guère de chose à son sujet. C'est par bribes que les allusions à son passé sont faites. Elle a à ses côtés pour toute famille deux sœurs, Gabrielle et Luce, ainsi qu'une vieille grand-mère qui, sitôt l'approbation du mariage donnée, disparaît. Quant à ses parents, ils demeurent dans l'ombre, aucune information n'est donnée à leur sujet, sinon que sa mère à l'âge de dix-huit ans « avait des cheveux blancs » (p. 47). Leur absence n'est en aucune façon expliquée.

La curieuse famille de Marie-Andrée ressemble par bien des aspects à la famille typique des ondines. Ainsi les fées aquatiques « apparaissent souvent à plusieurs, particulièrement à trois¹² ». Il en est de même pour Gabrielle, Luce et Marie-Andrée. Quant à la grand-mère, dont le rôle se résume à permettre le mariage de sa petite-fille, elle évoque par son côté protecteur l'aïeule de la petite sirène d'Andersen qui, le moment venu, donnait à ses descendants « la permission de monter à la surface de la mer et de [s']asseoir au clair de la lune sur des rochers, pour voir passer les grands vaisseaux et faire connaissance avec les forêts et les villes¹³ ». Ces deux grands-mères jouent à l'égard de leurs petites-filles un même rôle d'initiatrices car, espèce de duègnes, elles ont pour fonction de lancer dans le monde leurs petites protégées, jeunes débutantes. Enfin, l'absence totale du père et de la mère de Marie-Andrée évoque une autre facette de la famille des ondines car, « dans bien des

12. Emma Jung et James Hillman, *Anima et Animus*, p. 33.

13. Hans Christian Andersen, *Contes*, p. 32.

cas, ces êtres élémentaires ont un père qui est plus ou moins caché¹⁴. Rappelons que, dans le récit d'*Ondine* de Fouqué, nous ne sommes pas non plus mis en présence des parents véritables de la jeune héroïne.

En ce qui a trait à l'enfance de Marie-Andrée, quelques éléments épars de son passé indiquent qu'elle a vécu en contact avec la nature, car « sa grand-mère, l'amenait passer les vacances à la campagne » (p. 151). Le seul élément véritablement évoqué de pair avec son enfance est l'eau de la rivière : « Une saison de soleil et de robes claires se préparait et elle redécouvrait la rivière bordée de saules où elle s'était baignée enfant. » (p. 59s.) Élément qu'elle chérit de façon toute particulière : « Ah! qu'elle aimait l'eau et le soleil! Et nager sans fin dans les mirages des saules! » (p. 60) Cette rive constitue pour elle un endroit privilégié, un refuge unique qu'elle retrouve toujours avec le même plaisir :

Comme l'été précédent, Marie-Andrée s'échappait vers la rivière chaque fois qu'elle éprouvait le besoin de flâner sans compagnie. Elle s'allongeait sous le saule ou nageait dans ce coude de la rivière qui formait une espèce de réservoir naturel, et lui permettait d'évoluer en toute solitude (p. 152).

Issue d'une famille mystérieuse et d'un passé incertain duquel seul un attachement à l'élément liquide ressort clairement, Marie-Andrée peut facilement sembler originaire d'un autre monde, d'autant plus qu'il est fait allusion à l'existence d'un autre univers, parallèle, semble-t-il, à celui dans lequel elle vit avec Damien : « Elle avait peur [...] de ne retrouver auprès d'elle qu'un homme qui ne l'eût jamais embrassée, qui ne l'eût

14. Emma Jung et James Hillman, *op. cit.*, p. 54.

peut-être pas aimée en ce monde. Ni en aucun autre monde. » (p. 12)

Si cette courte allusion à un autre monde, existant ou non, demeure obscure, quelques passages du roman mentionnent cependant l'existence de certaines îles dont l'influence serait, selon Damien, bénéfique au rétablissement de Marie-Andrée : « Je vais l'emmener vivre loin d'ici, où rien ne lui rappellera sa vie antérieure. Ce miracle que je n'ai pas pu réaliser, la mer, le soleil et les îles l'accompliront. » (p. 116) Ensemble tous les deux, ils rêvent du moment où ils partiront pour ces îles dont ils recréent les attraits particuliers :

- *Nous partons pour les îles, Damien ? [...]*
 - *J'ai tellement envie de soleil ! [...]*
 - *De soleil et d'oiseaux de toutes les couleurs.*
 - *De sable et d'eau verte !*
 - *Et de palmes ! et de fruits ! Nous passerons nos journées dans la mer et la nuit à danser sur la plage !*
 - *Je mettrai une jupe de paille et un collier de lianes !*
 - *Tu seras la reine de toutes les créatures.*
- (p. 166s.).

La description que font Damien et son épouse de ce lieu rêvé correspond à celle que donnent les Celtes de la patrie des ondines. Selon eux, les fées aquatiques vivent dans des espèces d'îles enchanteresses au décor gai et coloré :

Dans la tradition celte, ce royaume n'a pas le caractère affrayant et angoissant qu'il a par ailleurs. Ce n'est pas le domaine des morts, on l'appelle au contraire « Pays des vivants » ou « Pays sous les flots » ; on se l'imagine comme des « îles vertes » peuplées de belles créatures féminines et c'est pourquoi on l'appelle aussi « les îles des jeunes filles ». Leurs habitants, d'une jeu-

*nesse et d'une beauté éternelles, jouissent d'une existence remplie par la musique, la danse et les joies de l'amour*¹⁵.

Ces îles, où Damien souhaite emmener sa compagne pour la rétablir complètement, semblent peuplées elles aussi uniquement de jeunes filles. Cela ressort du moins quand Marie-Andrée, dotée de « cheveux de grand-mère » (p. 168), s'inquiète de l'effet que fera sur la population de là-bas, sur ces « noiraudes pareilles les unes aux autres » (p. 168), sa chevelure grise comme si cette teinte y était réellement inexistante. En ces lieux également, la danse revêt une grande importance, devenant l'occupation privilégiée de la nuit. Enfin, vertes aussi sont les îles évoquées par les deux époux, en leur terre et en leur eau, puisque s'y retrouve la verdure, palmiers et arbres fruitiers, et que la mer y a une teinte verdâtre.

Nous pouvons penser que Marie-Andrée connaît déjà ces îles paradisiaques, éden au milieu de la mer, puisque Damien s'acharne à croire que seuls ces lieux pourront ramener la santé et l'équilibre déficient de son épouse, tel que seul l'accomplirait un retour aux sources : « À la mi-février Damien supplia le médecin de leur permettre un voyage à l'étranger, quelque part dans les îles du Pacifique. » (p. 140) Marie-Andrée elle-même a, auparavant, dans une conversation avec Camille, laissé entendre qu'elle connaissait déjà la mer au moment où ce dernier s'apprête à la lui faire découvrir : « Il me semble que je sais quelque chose de la mer¹⁶. » (p. 93)

15. Emma Jung et James Hillman, *op. cit.*, p. 44.

16. Cette phrase apparaît également dans la première édition. Elle y est cependant précédée d'un paragraphe qui explique cette allusion à la mer. Il devient clair alors qu'il s'agit de l'univers fantastique des légendes marines : « Marie-Andrée s'imagina la mer, [...] cette eau bondissante, hennissante, qui happait les matelots dans ses houles aux rites millénaires. » (Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, 1960,

De même, reproduit-elle dans sa broderie les éléments typiques de ces îles marines où Damien ne l'a jamais encore emmenée, comme si ces motifs dormaient au fond de sa mémoire et ne demandaient qu'à renaître :

Marie-Andrée demanda des broderies et des fils à broder de couleurs vives. Elle dessinait sur les étoffes des pélicans aux ailes largement ouvertes sur une mer d'un bleu saisissant. Elle dessinait aussi des coquillages et des anémones de mer, des bijoux rouges et violets, des fleurs aux pétales chatoyants, des sirènes et toutes sortes de bateaux. Son aiguille infatigable jouait avec le rêve et fleurissait d'interminables festons les nappes et les draps (p. 140).

Brodant les étoffes de la maison, Marie-Andrée livre ainsi sans détour la mer qui l'habite. Si l'univers fantastique qu'elle réinstaure rejoint le fameux « pays sous les flots » de la tradition celte, il s'apparente également au monde sous-marin de la petite sirène d'Andersen. Elle en reconstitue les éléments clefs, la mer, les coquillages, les anémones, les sirènes et les bateaux, se servant de surcroît des mêmes couleurs, comme le montre précisément un passage du conte :

Devant le château était un grand jardin avec des arbres d'un bleu sombre ou d'un rouge de feu. Les fruits brillaient comme de l'or, et les fleurs, agitant sans cesse leur tige et leurs feuilles, ressemblaient à de petites flammes. Le sol se composait de sable blanc et fin, et une lueur bleue merveilleuse, qui se répandait partout, aurait fait

p. 89.) On sent d'ailleurs qu'il existe un lien indéniable entre Marie-Andrée et la mer, d'une nature bien étrange. Cela transparait à nouveau dans une insolite question de Camille, insinuant qu'elle est fille de la mer : « Seriez-vous née dans une vague, Marie-Andrée, et vous aurais-je tirée de la mer ? » (*Ibid.*, p. 90.)

ÉTRANGETÉ ET MYSTÈRE

*croire qu'on était dans l'air, au milieu de l'azur du ciel, plutôt que sous la mer. Les jours de calme, on apercevait le soleil, semblable à une fleur pourpre versant la lumière de son calice*¹⁷.

Pour reconstituer le fantastique monde marin qui se déploie dans ses rêveries, Marie-Andrée choisit la broderie, une activité qui la rapproche des belles Néréides de la mythologie grecque puisque celles-ci « passaient leur temps à filer, à tisser et à chanter¹⁸ ». Travaillant le fil et le tissu, elle retrouve non seulement un type de loisir apparenté à ceux des nymphes de la mer, mais aussi le décor dans lequel elles évoluaient.

En somme, par le choix des couleurs et des motifs employés pour réaliser ses broderies, Marie-Andrée montre une fois de plus ses affinités avec les ondines. Son comportement, ses habitudes et ses goûts, étrangement semblables à ceux des mystérieuses filles de l'onde, font qu'elle leur ressemble en tous points. On ne se surprend plus dès lors que Camille puisse la surnommer « Marie-Ondine » (p. 152). •

17. Hans Christian Andersen, *op. cit.*, p. 30s.

18. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 314.

CHAPITRE IV

Marie-Ondine ou la vraie nature de Marie-Andrée

L'analyse des attributs, des goûts, du comportement et de la destinée de la jeune héroïne des *Hauts Cris* nous amène à voir en ce personnage singulier une réincarnation contemporaine des belles ondines légendaires. Marie-Andrée s'avère dans son quotidien tout aussi envoûtante, amoureuse et étrange que le sont les filles de l'onde elles-mêmes. Sa vie aux côtés de Damien, si différent d'elle, est propice à faire ressortir sa curieuse nature.

Mais la compagne du sculpteur connaît, outre ses liens plutôt difficiles avec son époux, d'autres relations qui confirment son étrange nature. Ainsi ses rapports étroits établis avec Camille, quoique fort brefs, jettent sur elle un éclairage particulier. Ce compagnon d'un été, véritable frère d'âme de Marie-Andrée, parvient avec aisance à mettre au jour des aspects de sa personnalité qui demeurent ignorés de son époux lui-même. La spontanéité et le naturel dans lesquels ont lieu leurs échanges favorisent les confidences et, du coup, livrent une part importante du monde intérieur de la mystérieuse jeune femme.

De même, les relations qu'elle entretient avec sa belle-mère et sa sœur fournissent des informations complémentaires sur son tempérament et mettent en évidence certains éléments demeurés cachés. L'hostilité que montre Doris à son égard et l'incompréhension que ressent Luce à son endroit indiquent bien que l'étrangeté

de Marie-Andrée n'est pas affaire de sexe mais plutôt de nature, puisque cette dernière n'a pas plus sa place dans le cercle des femmes que dans celui des hommes.

Enfin, le désir de maternité et l'attachement profond de Marie-Andrée pour son fils adoptif nous permettent d'établir un dernier parallèle entre sa vie et celle des fées aquatiques. Ces liens maternels, parachevant l'image de Marie-Andrée, viennent ainsi clore notre analyse de sa nature d'ondine.

A. Simplicité et naïveté

En dépit de l'amour qu'ils ressentent l'un pour l'autre, Marie-Andrée et son époux possèdent des tempéraments bien distincts. Damien se montre silencieux et réfléchi, alors que sa compagne affiche un caractère enjoué et étourdi. Aussi n'ont-ils guère de points communs : « Tandis qu'elle imaginait des poursuites et des jeux qui se termineraient en baisers et en folâtreries sans fin, il s'entêtait dans une méditation commencée à son insu, une rumination à quoi il ne l'associait point, dont il ne l'excluait même pas. » (p. 11) Si bien que la jeune femme, qui connaît quelques difficultés à partager la vie de son compagnon, souhaite parfois échapper aux exigences de leur univers : « Ah ! qu'elle aurait aimé s'étourdir et enfreindre le silence ! » (p. 11)

S'il est difficile, pour Marie-Andrée, de laisser libre cours à son tempérament espiègle lorsqu'elle vit aux côtés de son époux, cela se fait tout naturellement lorsqu'elle se retrouve avec Camille. Une complicité sans pareille naît spontanément de leur première rencontre, déliant magiquement les langues : « Comment avait-elle réussi à l'entraîner dans pareille débauche d'imagination, lui qui ne trouvait jamais rien à dire aux filles dont il avait envie ? » (p. 62) Engendrée sous le signe du rire et de la fantaisie, leur relation installe entre

eux un sentiment de bien-être et de confiance : « Camille s'était allongé sur le dos, la nuque dans les mains, apparemment sans regret ni reproche, comme elle aimait qu'il fût. Il était toujours facile avec lui de répondre ou de ne pas répondre. » (p. 72)

L'harmonie qui se dégage de leur relation vient du fait que les amants se ressemblent beaucoup. Comme ils sont tous les deux de véritables enfants de la nature, Camille ne craint pas de divulguer à l'instinctive Marie-Andrée le grand attachement qu'il porte aux éléments naturels : « Il lui révélait sans honte ses rapports indicibles avec les sources, le vent, l'adorable et profonde vie animale où il prenait une place de poisson dans l'eau. » (p. 79) Éprouvant à l'instar de Marie-Andrée une profonde passion pour l'onde, il a le privilège de partager les baignades de la jeune femme, ordinairement nageuse solitaire : « Camille poursuit sa course parallèlement à celle de Marie-Andrée et, lorsqu'elle gagna la rive, la suivit en s'ébrouant. » (p. 60s.)

Les similitudes de caractère existant entre ces deux compagnons d'un été font ressortir certaines facettes de la personnalité de la jeune femme. Ainsi, dans les heures qui suivent leur première rencontre, Marie-Andrée se laisse aller à une douce rêverie où elle se revoit aux côtés du jeune baigneur. La perception qu'elle a d'eux, au cours de ce songe, en fait deux âmes sœurs. De même nature alors, ils évoluent dans l'élément liquide avec une aisance exceptionnelle qui les identifie comme ondins :

À cette heure vraiment, seul vivait dans son esprit un jeune homme vif, au corps puissant, qui avait surgi de la rivière et y était retourné pour y faucher le blé, la lune et les étoiles. Dans l'intimité de sa chambre, elle plongeait avec lui, nageait à perte d'haleine sous les eaux jusqu'au moment

où, triomphants et légendaires, ils émergeaient de la rivière sur quoi ils avançaient en se tenant la main. Tout était ridiculement facile pour eux et ils étaient parfaitement conscients de leur pouvoir comme de leur invulnérabilité (p. 64).

Dans la première édition des *Hauts Cris*, cette similitude de nature entre Marie-Andrée et Camille ressort encore plus clairement car la romancière les fait tous deux génies aquatiques, de façon très explicite : « Elle était une naïade, une fille des eaux comme ce garçon-là¹. »

Plus que le rêve encore, les moments vécus auprès de Camille confirment la nature d'ondine que possède Marie-Andrée. Le côté enfantin de leur relation, la facilité qu'ils ont de faire des folies et de s'amuser rappellent « ce caractère imprévisible, espiègle et souvent même méchant qui caractérise les esprits mythiques² ». La méchanceté en moins, il y a toujours place entre eux pour le jeu et les espiègleries, enfantillages de toutes sortes convenant fort bien à Marie-Andrée qui s'y prête avec bonne volonté :

Ils se diraient adieu comme le faisaient les ruites et les brochets, entre deux pirouettes, en s'éclaboussant de soleil liquide ! Avec lui, un adieu n'avait rien de triste, c'était une cérémonie charmante, sans paroles, une succession d'éclairs et d'étincelles, un jeu d'enfants. Telle était la jeune femme qu'elle en tirerait longtemps un plaisir naïf et sans ombre (p. 155).

De même, les marques d'attention toutes spéciales que porte Camille à son amie évoquent le culte que rendaient certains peuples aux habitants des eaux. Ainsi

1. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, 1960, p. 61.

2. Emma Jung et James Hillman, *Anima et Animus*, p. 35.

il était d'usage à une certaine époque, chez les Slaves, de faire des offrandes aux ondins, « et il arrivait encore, au XIX^e siècle sur les bords des lacs d'Augustów, qu'on leur offrît une poule en sacrifice³ ». De telles pratiques se rencontrent également chez les Scandinaves d'antan qui, pour honorer les Nixes rencontrés, « allument des lanternes sur le bord des cours d'eau et tressent des couronnes de fleurs au-dessus des fontaines⁴ ».

Les offrandes faites aux génies aquatiques consistent, selon le cas, en oiseaux ou en fleurs, soit précisément les dons que propose en grande part Camille à Marie-Andrée : « Les vacances achèvent déjà et j'ai tellement à vous donner ! Des fleurs, des oiseaux, des voyages... » (p. 72) Offrandes que la jeune femme aspire à recevoir dans le plus grand recueillement : « Elle ne souhaite que cela : savourer longuement cette invitation pour être tout à fait prête à se remplir l'âme des fleurs et des oiseaux qu'il lui avait promis. » (p. 72)

Les liens qui s'instaurent entre Marie-Andrée et Camille permettent d'établir un autre parallèle entre leur relation et celle qui implique un humain et une ondine, soit la transmission de l'immortalité. La fréquentation de Marie-Andrée amène, au cours de l'été, une métamorphose importante chez Camille : « Elle lui avait vraiment communiqué le virus de l'immortalité. » (p. 94) Curieuse faculté qu'elle partage avec certains génies aquatiques car, pour les anciens Scandinaves, « [les] Nixes ont le pouvoir, lié à l'eau courante ou dormante, d'accorder

3. P. Grimal, *Mythologies des montagnes, des forêts et des îles*, Paris, Librairie Larousse, 1963, p. 95.

4. Jean Mabire, *les Dieux maudits, récits de mythologie nordique*, Paris, Éditions Copernic, 1978, p. 50.

l'immortalité aux vivants et même de ressusciter les morts⁵ ».

Pour gagner le cœur de Marie-Andrée, le jeune étudiant en droit a recours à un moyen de séduction bien particulier, la musique. Il retrouve en cela l'arme à double tranchant des habitants de l'onde qu'évoque la mythologie nordique : « Par la musique les Nixes séduisent leurs victimes, par la musique ils sont captés à leur tour⁶. » L'instrument que choisit Camille a lui aussi un aspect magique, ne serait-ce que par son étrange provenance, comme il le précise lui-même à Marie-Andrée :

C'est une viole et je sais en jouer depuis mon enfance. J'ai eu un aïeul luthier qui me l'a laissée en héritage. Ce n'est pas une viole ordinaire : le grand-père était à moitié sorcier ! Je crois qu'il savait que je vous rencontrerais un jour et que j'aurais besoin d'une chanson pour que vous m'aimiez... (p. 81).

Ainsi Camille parvient vraiment, contrairement aux autres membres de leur entourage, à établir une relation de complète harmonie avec Marie-Andrée : « Ils avaient noué des liens si naturels qu'ils ne parlaient probablement que pour s'entendre parler. Comme le vent quand il ventait, le tonnerre quand il tonnait et l'eau quand elle dégringolait en cascades sur le flanc de la colline. » (p. 92) Leur étroite entente rappelle celle qui naît spontanément entre Ondine et le poète dans la pièce de Giraudoux⁷. Curieusement, le jeune étudiant en droit avec qui s'entend si bien Marie-Andrée est lui aussi « faiseur de poèmes. » (p. 93).

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. Cette complicité ressort nettement à travers les paroles qu'adresse Ondine au poète nouvellement connu lorsqu'elle le quitte : « Comme c'est dommage ! Nous nous entendions si bien ! » (Jean Giraudoux, *Ondine*, p. 101.)

Seul Camille réussit à percer la nature secrète de la jeune femme. Il la comprend mieux que nul autre et sait qu'elle échappe dans sa façon d'agir aux règles courantes : « Mais il la connaissait mieux maintenant et se gardait de la juger à partir des apparences et de conventions qui n'avaient aucun sens pour elle. » (p. 89) Il la distingue des autres femmes, l'associant à une race toute particulière, comme le montrent ses paroles : « Vous savez ce que j'aime ? Non, vous ne savez pas comme j'aurais aimé écrire de la musique et des chansons, apprivoiser des rivières et les femmes de votre espèce, Marie-Andrée. » (p. 153) L'appellation de « Marie-Ondine » (p. 152) qu'il lui donne finalement, après l'avoir qualifiée de « naïade » (p. 60), de « sirène » (p. 61) et de « sylphide » (p. 78), montre bien à quelle espèce de femmes elle appartient pour lui.

B. Rivalité et incompréhension

Outre sa relation idéale avec Camille, Marie-Andrée est amenée à fréquenter d'autres personnes, notamment sa belle-mère. Toutefois, le lien qui s'établit entre les deux femmes se révèle totalement différent car, si Marie-Andrée éprouve une certaine affection pour Doris, cette dernière ressent au contraire envers sa bru une grande animosité, qu'elle arrive cependant à camoufler : « La jeune fille d'ailleurs aimait cette femme dont elle connaissait le dévouement et la compétence et il ne lui serait pas venu à l'idée qu'une rivalité pût exister entre elles. » (p. 17)

Cette rivalité provient d'un sentiment de dépossession que ressent Doris depuis l'entrée de Marie-Andrée dans la vie de son fils. Elle a l'impression que sa belle-fille la prive de la complicité précieuse qu'elle avait préalablement établie avec Damien, en même temps qu'elle nuit à l'épanouissement du talent artistique du sculpteur au-

quel elle a tant travaillé : « L'intrusion de cette fille dans sa vie avait réduit son empire à néant et rien ne compensait désormais la perte de son fils. » (p. 106) Aussi vient-elle à élaborer à l'égard de sa bru des plans de vengeance :

L'insomnie lui inspira le désir de venger l'humiliation infligée à son fils. Elle trouverait bien une alternative à quoi affronter sa propre colère. Marie-Andrée n'avait-elle pas contracté une dette insolvable envers elle ? Tout se payait dans ce monde : elle se chargerait de l'en instruire (p. 40).

Doris entreprend donc de réduire l'influence qu'a sur Damien la présence de sa jeune épouse. Elle tente à deux reprises d'éloigner son fils de Marie-Andrée, soit en l'incitant à se départir de la « Figure de proue » et en l'amenant à participer à une exposition se tenant à New York. Ces deux actions ont pour conséquence de détruire l'harmonie première du jeune couple. La mère de Damien, percevant Marie-Andrée comme une rivale, se retrouve donc à l'origine de l'éloignement des deux époux. En raison de cette rivalité cachée, nous pouvons établir un parallèle entre cette relation et celle qui existe entre la belle-mère et la bru dans le conte allemand rapporté par Emma Jung⁸. Dans ce récit mettant en scène une femme-cygne, personnage mythique apparenté aux ondines, « la mère du mari rend à la fiancée son vêtement de cygne apparemment dans une bonne intention et [...] provoque ainsi son départ⁹ ». Emma Jung décèle par le biais de ce geste, bien intentionné en apparence, l'existence d'une rivalité cachée entre les deux femmes. Dans *les Hauts Cris*, le sentiment hostile qu'éprouve Doris envers sa belle-fille est beaucoup plus apparent que dans

8. Cf. Emma Jung et James Hillman, *Anima et Animus*, p. 27s.

9. *Ibid.*, p. 28.

le conte allemand puisque, si la mère de Damien s'en cache devant Marie-Andrée, elle se l'avoue toutefois à elle-même de façon très nette lorsqu'elle élabore une stratégie propre à anéantir définitivement celle qu'elle considère comme « l'ennemie » (p. 18) :

Marie-Andrée ne constituait plus une rivale digne de ce nom ; à peine représentait-elle un obstacle qu'on balayerait du revers de la main. Confinée à sa maternité, elle n'offrirait qu'une résistance risible. La vie serait sans doute à nouveau belle et généreuse pour la mère prodigue (p. 40).

Un autre personnage apparaît dans l'existence de Marie-Andrée, soit sa sœur cadette, Luce. Cette fois, le sentiment qui domine est non pas la rivalité mais une affection mitigée. En effet, même si elles vivent toutes les deux sous le même toit, elles n'ont rien des sœurs inséparables. Leurs liens plutôt minces au départ s'amaigrissent encore à la suite de la maladie de Marie-Andrée : « Devant une telle absence, Luce s'effraya et une sorte de dégoût l'éloigna peu à peu de sa sœur. » (p. 57) L'incompréhension que ressent Luce devant l'attitude passive de sa sœur de même que le désir secret qu'elle éprouve pour l'époux de cette dernière l'amènent à se détacher de Marie-Andrée et même à l'espionner à la demande de Damien : « Chaque séance de pose avait eu son heure d'orage car il exigeait obstinément, maladroitement, que Luce l'informât sur le compagnon de Marie-Andrée, qu'elle épiât les agissements de sa sœur et les lui rapportât. » (p. 73)

L'étrange relation des deux sœurs rappelle le lien qui se noue entre Bertalda et Ondine dans le récit de Fouqué. Quoique les deux jeunes femmes ne soient pas réellement sœurs de sang comme Luce et Marie-Andrée, Ondine, qui a été élevée par les parents naturels de Bertalda, propose à celle-ci, au moment où elle la re-

cueille chez elle, de « partager en sœurs¹⁰ ». À ses yeux, elles le sont vraiment. C'est donc à la demande expresse d'Ondine, alors nouvellement mariée, que Bertalda vient vivre au château de Ringstetten. C'est aussi grâce à l'initiative de Marie-Andrée que Luce est amenée à partager l'existence de sa sœur et de Damien : « Au début d'octobre elle en ramena sa sœur cadette Luce qu'on logea provisoirement dans les appartements de Doris. » (p. 33) Il appert que les deux épouses sont entièrement responsables de la venue dans leur demeure d'une jeune fille qui ne tarde pas à s'amouracher de leur époux. Tout comme Luce, Bertalda s'attache au mari de celle qui se veut sa sœur et s'efforce elle aussi de le séduire. Enfin, notons, que, dans les deux cas, la sympathie première existant entre les sœurs dégénère rapidement puisque Bertalda en vient tout comme Luce à éprouver un certain dédain pour cette sœur d'adoption, jugée étrange :

Elle considéra Ondine avec respect, mais sans pouvoir se défendre d'un effroi qui s'insinuait entre elle et son amie, et, au repas du soir, elle fut étonnée que le chevalier se montrât si amoureux et empressé à l'égard d'un être qui, depuis ces dernières découvertes, lui paraissait plus fantomatique qu'humain¹¹.

Simple coïncidences, peut-être. Néanmoins, il semble bien que Marie-Andrée et Ondine soient appelées par leur destin à vivre aux côtés d'une jeune fille, sœur ou quasi-sœur, qui, dénuée de toute reconnaissance, n'hésite pas à désirer l'époux de leur bienfaitrice. Par inadvertance, les deux femmes laissent entrer le loup

10. Friedrich de la Motte-Fouqué, *Ondine*, p. 64.

11. *Ibid.*, p. 65.

dans la bergerie. Elles ne se doutent aucunement qu'elles auront par la suite à payer chèrement leur grande générosité. Ainsi c'est en raison de Bertalda qu'éclate entre Ondine et Huldbrand l'altercation fatale qui les sépare à jamais. C'est aussi en raison d'elle qu'Ondine est amenée à tuer son époux, puisque Huldbrand, se croyant veuf à la suite de la disparition de sa femme, contracte un second mariage avec Bertalda, trompant par le fait même Ondine qui vit sous les flots et qui se voit forcée de revenir pour le tuer, le pacte de fidélité ayant été rompu. En revanche, dans *les Hauts Cris*, la responsabilité de Luce dans la séparation finale de Marie-Andrée et de Damien est beaucoup plus atténuée. En effet, elle ne s'avère qu'un rouage dans le déroulement des événements qui amènent l'internement de sa sœur, un rouage tout de même important. Ce sont les dernières paroles qu'elle prononce avant de mourir — « C'était... Damien... que... j'aimais... » (p. 163) — qui motivent la colère de son mari Rémi et qui le conduisent à se venger en réclamant une année plus tard le fils qu'il avait laissé aux soins de Marie-Andrée et de Damien. Ce retrait de l'enfant cause un déséquilibre complet chez Marie-Andrée qui, pour le retrouver, tente de tuer son époux.

C. Démesure de l'affection maternelle

Née spontanément un jour d'hiver, l'affection que porte Marie-Andrée à son fils adoptif connaît au fil du temps un épanouissement sans pareil. Ignoré complètement par la jeune femme dans les premiers mois de son existence, le petit orphelin en vient à occuper une place prépondérante dans sa vie. Il devient son compagnon de tous les instants et, en dépit de son jeune âge, son interlocuteur privilégié : « L'enfant à ses pieds, un tricot dans son giron, elle soliloquait avec une abondance qui ravissait le petit. En l'absence de Damien ou de la nurse, elle

poursuivait la conversation avec l'enfant.» (p. 173) À partir du moment où elle découvre son neveu, elle ne veut plus en être séparée. Elle refuse à deux reprises, faute de pouvoir l'amener, un voyage que propose Damien dans les îles, renonçant par le fait même à un rêve qui lui tient à cœur depuis longtemps.

Le fils de sa sœur représente bientôt ce qu'elle a de plus cher, dépassant en importance dans son échelle de valeurs la place qu'occupe son époux, ainsi que ce dernier s'en rend compte lui-même : « Mais il savait qu'elle chérissait davantage l'enfant. » (p. 176) Comme elle l'avoue elle-même à son mari, la vie de son neveu importe plus à ses yeux que la sienne propre : « David, c'est plus que ma vie, tu comprends ? » (p. 177) Aussi entretient-elle avec lui une relation exceptionnelle, d'une rare intensité :

Le tissu de leurs relations était fait de rires, de minuscules et étincelants bonheurs. Quel spectacle que cette femme accordée au plaisir de chaque minute partagée avec son enfant, ouverte paisiblement aux vastes mystères de l'amour et de la foi (p. 174).

Ce neveu que Marie-Andrée chérit avec autant d'ardeur vient remplacer, bien avant sa naissance, le fils qu'elle a perdu.

Elle devine, avant les autres, sa venue prochaine, exactement comme elle avait pressenti celle de son fils : « Marie-Andrée prononçait de plus en plus fréquemment le nom de David, non plus au passé maintenant, mais au futur. » (p. 151) Elle se prépare à son arrivée comme si elle le portait elle-même, se montrant plus accueillante à son égard que ne l'est sa vraie mère : « Il vivait, cet enfant, il s'énervait ; elle s'était mise à le désirer comme son propre enfant. Autant sa mère le redoutait et négligeait ses signaux de tendresse, autant elle l'accueillait

secrètement et faisait fête à ses moindres mouvements. » (p. 156) La réaction d'enthousiasme, unique, qu'elle affiche au premier cri de l'enfant naissant, est tout à fait celle d'une mère comblée : « Seul le visage de la jeune femme resplendissait, illuminé par un puissant sentiment de possession. » (p. 161)

Si la mort de Luce entraîne momentanément la disparition complète de l'affection de Marie-Andrée pour son neveu, un appel de l'enfant suffit un bon jour pour qu'elle renaisse avec la même ardeur : « Un cri d'enfant l'arracha à ses occupations avec une extrême brutalité. Ce cri avait il ne savait quoi de poignant et de provocateur. » (p. 170) À partir de cet instant, « son instinct maternel [ayant] repris le dessus » (p. 171), Marie-Andrée reconnaît le fils qu'elle a attendu au long de la grossesse de sa sœur. Chacune des heures passées à ses côtés fait grandir l'attachement qu'elle a pour lui : « La jeune femme se montrait excessivement fière de David et s'y attachait chaque jour davantage. » (p. 173) Si bien que ce neveu, nommé également David, remplace son propre fils, se confondant entièrement avec le premier : « En somme Marie-Andrée avait retrouvé son fils et recommencé à vivre avec lui. » (p. 174)

Ainsi Marie-Andrée adopte le fils de Luce comme s'il était le sien. Mieux encore, puisque aucun doute n'effleure son esprit quant à l'appartenance de cet enfant. La question qui la hantait au cours de sa première maternité — « Peut-être David est-il mon enfant ? » (p. 77) — meurt totalement au moment précis où elle a toute sa raison d'être. Marie-Andrée parvient si bien à substituer fils et neveu, prenant réellement l'un pour l'autre, qu'elle ne connaît plus aucune hésitation. Dès lors, l'enfant qu'elle aime de façon absolue, « son David » (p. 174), devient pour elle, en toute certitude, « son enfant » (p. 174).

En cherchant à remplacer son fils mort par celui bien portant de sa sœur, Marie-Andrée évoque à nouveau les fées aquatiques. Maintes croyances veulent en effet que la substitution ou l'enlèvement d'enfants soient choses courantes pour les esprits de l'eau¹². Dans le récit de Fouqué, les ondins enlèvent la petite Bertalda à ses parents et la remplacent par Ondine, sensiblement du même âge, pour que celle-ci puisse vivre chez les humains. Par ailleurs, l'affection exceptionnelle que porte Marie-Andrée à son fils rappelle le comportement des filles de l'onde qui s'avèrent de bonnes mères. Ainsi, le récit de Mélusine, fée aquatique par excellence, témoigne du grand attachement que porte cette dernière à ses enfants, puisque, à la suite de sa disparition forcée, « il lui arrive d'apparaître pendant la nuit pour s'enquérir de ses enfants dont certains sont encore jeunes¹³ ». un autre aspect rapproche les deux femmes, soit le fait que chacun des enfants de Mélusine soit un héros¹⁴, évoquant en cela les aspirations de Marie-Andrée pour son fils. L'épouse de Damien prédit en effet un avenir des plus prometteurs pour David, le voyant appelé à jouer un rôle tout particulier : « Il porte le nom de David, un

12. En fait cette croyance est très répandue. Nous la retrouverons notamment dans la mythologie grecque par le biais des Nymphes. (Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 682.) La mythologie nordique prête pour sa part ce comportement aux Nixes car, selon la tradition, « il leur arrive de s'emparer des enfants et de les entraîner dans leurs palais sous-marins dont personne ne saurait revenir » (Jean Mabire, *les Dieux maudits*, p. 50). Mais de façon plus générale encore, il semble que le vol ou le remplacement d'enfants fassent partie des us et coutumes de l'ensemble des esprits surnaturels. (Cf. Brian Froud et Alan Lee, *les Fées*, Paris, Éditions Albin Michel, 1982, p. [64s.].)

13. Emma Jung et James Hillman, *Anima et Animus*, p. 37.

14. Cet aspect auquel ne s'est pas arrêté Emma Jung dans son analyse de la légende de Mélusine ressort clairement cependant dans certaines versions, dont notamment *le Roi Helmas et la Belle Mélusine*. (Cf. Inge Dreecken et Walter Schneider, *Trésor légendaire des pays d'Europe*, Paris, Gründ, 1978, p. 276s.)

berger devenu roi, parce qu'il est prédestiné et que le monde lui appartiendra. » (p. 173) Héros de demain, le fils de Marie-Andrée s'apparente par ce côté à ceux des nymphes de la mythologie grecque qui, elles aussi, « engendrent et élèvent des héros¹⁵ ».

La jeune héroïne des *Hauts Cris* témoigne donc à trois autres niveaux de sa filiation avec les ondines. La relation d'étroite complicité vécue avec Camille, les rapports familiaux de rivalité et d'incompréhension qu'elle entretient respectivement avec sa belle-mère et sa sœur, tout comme l'intense affection qui la lie à son fils adoptif, confirment effectivement tour à tour les nombreuses similitudes de tempérament existant entre elle et les filles de l'onde. Dans sa manière d'aimer et d'être aimée, de se comporter, de penser, d'être et de vivre même, Marie-Andrée réactualise à tout propos l'image ambivalente des légendaires ondines, se révélant comme elles tantôt douce et bonne, tantôt inquiétante et redoutable, mais demeurant toujours attirante par le mystère que dégage sans cesse sa séduisante personne. ●

15. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 682.

CHAPITRE V

L'ondine ou la séduction de l'eau

Pour souligner la grâce et le naturel avec lesquels Marie-Andrée, l'attachante amoureuse des *Hauts Cris*, évolue dans l'eau de la rivière, Suzanne Paradis la qualifie d'« ondine » (p. 60). Cette dénomination, qui, de prime abord, paraît avoir une portée restreinte, ne servant, semble-t-il, qu'à faire ressortir l'excellence de la nageuse, s'avère au contraire, après analyse, une composante essentielle de la symbolique du texte. Par elle, la romancière livre au grand jour la réelle nature de son héroïne qui, comme le démontre l'ensemble de ses attributs, tient bel et bien des filles de l'onde.

Mais, autour de la création de ce personnage tenant du mythe et de la légende, convergent maints réseaux d'images qui, par leur densité, confirment la sincérité de la rêverie aquatique à laquelle s'est laissée aller l'imagination de la romancière. Cédant à l'appel d'une rêverie élémentaire des plus intenses, Suzanne Paradis réactualise de pair avec la figure de l'ondine des associations poétiques et symboliques qui témoignent de l'authenticité de la résurgence des fées aquatiques, proches parentes, dans l'imaginaire, des baigneuses intemporelles et des jeunes filles dérivant éternellement au fil de l'onde, éblouissantes dans l'écrin de leurs cheveux épars. L'eau devient alors l'élément par excellence de la femme.

A. Nausicaa, l'intemporelle baigneuse

En engendrant le personnage de Marie-Andrée, Suzanne Paradis lui attribue toutes les qualités nécessaires pour en faire une fée des eaux. Elle l'associe si étroitement à cet élément qu'elle lui octroie même, dans la première édition, la couleur de l'eau. Aussi curieux que cela puisse paraître, la jeune fille, étendue sur les rives d'un cours d'eau, prend tout naturellement la teinte de l'onde : « Marie-Andrée, couleur de rivière, lisait sous le saule¹. » Mystérieux mimétisme qui ne saurait mieux rendre la proximité du personnage et de l'onde.

Là ne s'arrête pas le cheminement de l'auteur. Sa rêverie devenant de plus en plus dense, l'élaboration du personnage entraîne dans sa suite l'apparition de réseaux d'images précis par lesquels la romancière livre les valeurs que son imaginaire attache à l'élément aquatique. Ainsi les deux scènes où Marie-Andrée nage dans la rivière recèlent les éléments d'un complexe culturel lié à l'eau, soit celui que Bachelard identifie « sous le nom de *complexe de Nausicaa*² ». Les baignades de la jeune femme, du fait qu'elles ont lieu « dans ce coude de la rivière qui formait une espèce de réservoir naturel, et lui permettait d'évoluer en toute solitude », (p. 152) deviennent tout à fait intimistes. Elles évoquent une étroite communion entre la nageuse et l'eau, celle-là même ressentie par l'ondine lorsqu'elle évolue dans son élément familier. Elles rompent avec la réalité du bain d'aujourd'hui dont parle Bachelard :

*Telle que les poètes la décrivent ou la suggèrent,
telle que les peintres la dessinent, la femme au
bain est introuvable dans nos campagnes. Le bain*

1. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, 1960, p. 69.

2. Gaston Bachelard, *l'Eau et les Rêves*, p. 48.

n'est plus qu'un sport. En tant que sport, il est le contraire de la timidité féminine. La baignade est désormais une foule. Elle donne « un milieu » à des romanciers. Elle ne peut plus donner un véritable poème de la nature³.

Dans l'imaginaire de Suzanne Paradis, la femme au bain chantée par les poètes existe bel et bien et évolue avec on ne peut plus d'élégance. La nage dépasse le plat exercice physique car elle est pratiquée non pas par souci de garder sa ligne ou d'établir une performance, mais pour la volupté et le contentement qu'en retire la baigneuse. Douces sensations que laisse deviner l'exclamation spontanée de l'auteur : « Ah ! qu'elle aimait l'eau et le soleil ! Et nager sans fin dans les mirages des saules ! » (p. 60) Le mélange de satisfaction et de volupté que procure la nage, sensation quasi sensuelle, ressort nettement dans un passage de la première édition : « Elle nageait dans la totale ivresse de l'oubli et de l'abandon. Parfois les enfants, qui jouaient au bord de la rivière, s'arrêtaient timidement, séduits par son mouvement de naïade langoureuse et la longue traînée d'argent de ses cheveux sur l'eau rousse⁴. »

Les baignades de Marie-Andrée n'ont de même aucune visée sociale, bien au contraire, puisqu'elles représentent justement pour elle un moyen sûr d'éviter la foule : « Marie-Andrée s'échappait vers la rivière chaque fois qu'elle éprouvait le besoin de flâner sans compagnie. » (p. 152) Refuge de quiétude, l'eau de la rivière lui permet de nager « comme si elle était seule au monde » (p. 60). Lorsqu'elle s'y trouve, la jeune baigneuse se livre à la nage avec une telle dévotion qu'on hésite alors

3. *Ibid.*, p. 49.

4. Suzanne Paradis, *op. cit.*, p. 57s.

à la déranger. Témoin de ses ébats aquatiques, Camille choisit de se retirer à l'écart pour ne pas la gêner : « Il était resté un certain temps dans un autre creux de la rivière où il avait admiré ses évolutions sans oser les troubler. » (p. 60) S'il en vient finalement à s'imposer à elle, à briser son intimité, c'est réellement par inadvertance : « Ce jeudi-là, la journée fut si chaude et le soleil l'aveugla à un tel point qu'il empiéta sans l'avoir voulu sur le territoire qu'elle occupait. » (p. 60)

Devant la grâce que Marie-André déploie dans l'eau, Camille ne trouve d'autres mots d'introduction que : « Bonjour, naïade ! » (p. 60) Salutation toute significative qui, évoquant la nature particulière de la jeune héroïne et sa remarquable aisance aquatique, souligne bien l'aspect irréel de la jeune baigneuse. Cette impression n'a rien de fortuit puisque Camille, revoyant la gracieuse nageuse après une année d'absence, la salue cette fois d'un « bonjour Marie-Ondine » (p. 152), l'associant encore une fois aux génies d'eau douce. Nul doute, lorsque Marie-Andrée évolue dans l'eau de la rivière, qu'elle rejoint, dans l'imaginaire de l'auteur, le règne des nymphes aquatiques. C'est pourquoi les bains de la jeune femme se teintent d'onirisme.

« La baigneuse, en agitant les eaux, brise sa propre image. Qui se baigne, ne se reflète pas⁵ », écrit Bachelard. Les lois de la réalité veulent que le déplacement de la nageuse, tout aussi doux qu'il soit, vienne briser le miroir des eaux. L'imaginaire, pour sa part, n'est pas forcé d'arriver au même constat. Pour peu que la nageuse se montre gracieuse, il lui devient possible de se déplacer sans causer pour autant le moindre remous. Marie-Andrée se meut dans l'élément liquide de façon si harmo-

5. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 57s.

nieuse qu'elle garde intacte la surface de l'eau. Comment expliquer autrement qu'elle puisse « nager sans fin dans les mirages des saules » (p. 60), qu'elle puisse avancer indéfiniment sans même brouiller le reflet des arbres ? Il semble bien que la gracieuse nageuse glisse au-dessus de l'eau plus qu'elle n'avance dans l'eau. C'est là le privilège des baigneuses de l'imaginaire.

B. Ophélie, l'éternelle noyée

« L'eau qui est la patrie des nymphes vivantes est aussi la patrie des nymphes mortes. Elle est la vraie matière de la mort féminine⁶ », souligne Bachelard. Il en est ainsi dans l'imaginaire de Suzanne Paradis car, si la rivière devient un lieu privilégié où la belle épouse du sculpteur retrouve toute sa grâce de naïade, elle se révèle de même celui où la douce Marie trouve la mort. Racontant la triste fin d'une jeune noyée, la chanson par laquelle Camille tente de séduire Marie-Andrée contient les éléments d'un autre complexe culturel attachée à l'eau, soit celui d'Ophélie. Les mots de la chanson montrent que pour l'auteur « l'eau est l'élément de la mort jeune et belle⁷ », d'une mort si douce qu'elle est associée au sommeil : « Quand j'irai voir dormir Marie/ dans l'innocence des roseaux. » (p. 81) Pour Suzanne Paradis aussi « l'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que *pleurer* ses peines⁸ » puisque la Marie que chante Camille est d'abord et avant tout morte pour mettre fin à sa peine :

*L'eau la cruelle a pris Marie
Marie aux cheveux sans couleur ;
mais la forêt dans ma voix crie :*

6. *Ibid.*, p. 111.

7. *Ibid.*, p. 112s.

8. *Ibid.*, p. 113s.

*ô Marie morte de douleur !
Non je n'ai pas tué Marie !
Elle m'aimait peut-être trop.
Sa peine ne l'a pas guérie,
elle est morte dans le sureau.
Nul ne m'a vu, que nul ne parle !
La Marie morte, je l'aimais ;
elle avait des grands yeux d'opale
et ne souffrira plus jamais (p. 81s.)*

Le complexe d'Ophélie hante vraiment la rêverie de la romancière puisqu'il ressurgit en douce lors de la première baignade de Marie-Andrée. L'évocation des saules se mirant dans la rivière doublée du spectacle de la jeune femme qui, en nageant, laisse ses cheveux « traîner sur l'eau » (p. 60) reconstitue partiellement le dernier moment de la jeune héroïne de Shakespeare. Charmé par la belle Ophélie, « flottant sur son ruisseau, avec ses fleurs et sa chevelure étalée sur l'onde⁹ », l'esprit rêveur de la romancière conçoit cette scène où Marie-Andrée, glissant gracieusement sur l'eau en laissant flotter ses cheveux librement, fascine à son tour les jeunes estivants qui « arrêt[ent] leur jeux pour la regarder faire » (p. 60). Dans la rivière, Marie-Andrée, quoique bien vivante, emprunte les attributs d'Ophélie.

Hors de l'eau aussi, Marie-Andrée évoque l'héroïne de Shakespeare, car elle est tout comme Ophélie un être de larmes. La vie de l'épouse de Damien est effectivement marquée par les pleurs¹⁰ si bien qu'à un certain moment une « larme d'absence » (p. 146) habite constamment l'œil de Marie-Andrée. N'est-il pas justement précisé que, lorsque « cette larme s'agrandissait jusqu'à noyer l'œil entier, elle ressemblait à Ophélie, à Antigone

9. *Ibid.*, p. 114.

10. Marie-Andrée pleure à tout propos, cf. p. 14, 18, 20, 24, 77, 97, 109 et 146.

et à Jeanne d'Arc en extase » ? (p. 146) Dans la première version des *Hauts Cris*, Suzanne Paradis donne plus de poids à cette ressemblance en limitant sa comparaison au seul personnage de Shakespeare : « Mais parfois, cette larme s'agrandissait jusqu'à noyer l'œil entier, et Marie-Andrée ressemblait aux Ophélie troublantes de poème et de drame¹¹. » Consciemment donc, la romancière en arrive à comparer sans détour son héroïne à celle de Hamlet. L'œil noyé de larmes, Marie-Andrée, dont la chevelure et le sourire se noient aussi¹², réincarne la mélancolique Ophélie car, incapable de contrôler ses peines, elle finit dans la fleur de l'âge, non pas au fond de la rivière, mais submergée par la folie. Une autre forme de noyade, pour le moins aussi triste.

L'imaginaire de Suzanne Paradis associe de toute évidence noyade et folie, les moments d'incohérence de Marie-Andrée étant décrits, notamment, comme des submersions : « Certains jours Marie-Andrée chavirait et s'enfonçait dans la mer. À quelles profondeurs ne devait-il pas l'arracher, à quelles abysses insondables ne devait-il pas plonger pour la rejoindre ? » (p. 138) Nouvelle Ophélie, Marie-Andrée sombre avec sa peine dans les abysses de la mer, rejoignant en ces profondeurs le naufragé du Vaisseau d'Or, à jamais « sombré dans l'abîme du Rêve¹³ ». Condamnant sa jeune héroïne aux abîmes liquides de la folie, Suzanne Paradis reprend à sa façon le complexe d'Ophélie et lui donne, dans son premier roman, une orientation toute particulière, une profondeur beaucoup plus dramatique. Néanmoins, le thème de la jeune noyée, gardée belle et souriante dans

11. Suzanne Paradis, *op. cit.*, p. 137.

12. Cf. « Vos cheveux se noient, Marie-Andrée » (*ibid.*, p. 76) et « Son sourire noyé d'eau découvrit ses dents » (*ibid.*, p. 58).

13. Émile Nelligan, *Poèmes choisis*, Montréal, 1977, p. 32.

la mort, réapparaît à plusieurs reprises dans la rêverie créatrice de la romancière, prenant dans ses œuvres ultérieures une tournure beaucoup plus classique, plus conforme au récit de Shakespeare¹⁴.

C. L'eau rêvée, de la femme dissoute

S'avérant la patrie des nymphes, mortes et vivantes, l'eau semble dans l'imaginaire de Suzanne Paradis un élément d'une haute féminité. L'eau et la femme se confondent dans sa rêverie, ne deviennent qu'un. Dans la chanson interprétée par Camille, la Marie destinée à la noyade présente d'avance de nettes affinités avec l'eau. Ses cheveux « sans couleur » adoptent curieusement le caractère incolore de l'eau et ses yeux « d'opale », s'en rapprochent de même, car cette pierre laiteuse, jouant du translucide au blanc, participe elle aussi de l'élément liquide, s'apparentant par sa substance au lait et par sa couleur irisée, aux larmes. La Marie chantée par Camille, avant même de rejoindre l'onde, porte déjà la marque de l'eau dans ses yeux et dans ses cheveux liquéfiés.

Si la femme a dans la rêverie de la romancière la faculté de se liquéfier, l'eau parvient à matérialiser la femme, devenant « en son volume, en sa masse [...] de la jeune fille dissoute¹⁵ ». En s'arrêtant à ce type d'images, Bachelard a montré, dans l'œuvre de Novalis, que l'eau se fait femme lorsqu'elle touche le corps du

14. On retrouve dans l'œuvre de Suzanne Paradis d'autres illustrations de ce complexe. Dans « le Meurtre de Mia », une fillette, malheureuse de l'adultère de sa mère, décide de se noyer dans un étang, trouvant la mort douce et facile qui n'affecte en rien sa jeune beauté. Puis, dans *l'Été sera chaud*, une petite fille, Chimeline, connaît elle aussi, pour les mêmes raisons, une mort fleurie, belle et tranquille dans les eaux d'un étang. (Cf. *François les oiseaux*, Québec, Éditions Garneau, 1967, p. 99s. ; *l'Été sera chaud*, Québec, Éditions Garneau, 1975, p. 147s.)

15. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 172.

nageur, que « les formes féminines nai[ssent] de la substance même de l'eau, au contact de la poitrine de l'homme quand, semble-t-il, le désir de l'homme se précis[e]¹⁶ ». Il en est de même dans *les Hauts Cris*, où Camille, rêvant d'éteindre Marie-Andrée, enlace la rivière qui, contre lui, remplace la jeune femme : « Camille crut l'emporter quand il plaqua contre lui, par brassées farouches, le corps luisant de la rivière. » (p. 155) Prenant corps, l'eau de la rivière se veut aussi chez Suzanne Paradis une « substance voluptueuse¹⁷ » où le désir engendre la femme.

Enfin, l'élément liquide, écrin par excellence de la beauté féminine, rehausse tout naturellement le corps des femmes, qui deviennent subtilement bijoux particuliers : « L'eau perlait sur son visage, sur tout son corps, et il se figurait quelque déesse orientale debout dans ses bijoux de noce. » (p. 60) Se faisant perle, l'eau gagne la propriété d'orner le corps de la femme, se révélant un symbole privilégié de la fécondité féminine. L'imaginaire de Suzanne Paradis réactualise donc dans toute sa force le symbolisme de la perle qui, selon la tradition, unit lune, eau, fécondité et femme¹⁸. ●

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

18. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 741s.

DEUXIÈME PARTIE

LA VESTALE

CHAPITRE VI

Doris ou les obligations d'une vestale

Dans sa façon d'être et de se conduire, Doris témoigne d'une nature bien singulière. Vivant pour la peinture, qu'elle place au premier plan de son existence, la mère de Damien va jusqu'à s'abstenir, pour une meilleure maîtrise de celle-ci, de tout plaisir charnel. Il ne s'agit pas là d'une lubie passagère mais bien au contraire d'un choix délibéré, puisque Doris est profondément convaincue que la chasteté est un état nécessaire à son épanouissement artistique. Elle s'impose ainsi, au nom de l'art, le premier des devoirs exigés des vestales de l'antique civilisation romaine. Ses convictions l'amènent de même à renoncer aux plaisirs du cœur, son bonheur reposant essentiellement sur la pratique et la sauvegarde de l'art.

Déjà marginale par les préceptes qu'elle suit, Doris se distingue encore plus par la conception qu'elle a de la carrière artistique. Son attitude envers les autres montre que pour elle l'artiste est un être supérieur, appelé à connaître une destinée unique. Ce prestige qu'elle accorde au rôle de l'artiste évoque celui qui, dans l'Antiquité, entourait la fonction de vestale. En outre, l'autorité et la discipline qu'elle affiche constamment, les obligations qu'elle se donne, tout comme les valeurs qu'elle soutient envers et contre tous, contribuent à en faire un être à part. Comme elle a voué sa vie à l'art, ses gestes et préoccupations ne connaissent qu'un seul but, soit d'en assurer en tout temps la primauté.

Être de devoir, elle ne se laisse en aucun moment détourner de son objectif premier, dût-elle y sacrifier sa vie. Son existence et sa mort même ayant été placées au service de l'art, Doris ne saurait mieux témoigner d'une servitude plus fidèle à l'art, mieux affirmer qu'elle est une véritable vestale de l'art.

A. *Discipline et sacrifice*

Doris, qui consacre ses journées à la peinture, « dé-
pos[ant] ses pinceaux au crépuscule » (p. 17), se montre une travailleuse acharnée. N'hésitant pas à rappeler à son fils qu'« on ne bâtissait pas une carrière à se ronger les ongles et à jongler avec des mouches » (p. 52), elle suit pour sa part « des principes d'ordre et d'hygiène très stricts toute sa vie » (p. 127), convaincue du bienfait de telles pratiques. À ce plan, elle se rapproche des vestales, qui connaissaient également un mode de vie très rigoureux : « La discipline à laquelle elles étaient soumises était très stricte, presque ascétique¹. »

Afin de répondre aux exigences de son œuvre, Doris n'hésite pas à renoncer aux plaisirs du cœur et de la chair. Vivant uniquement pour la peinture, la mère de Damien a délibérément écarté les relations amoureuses de son existence : « Quant aux mystères de l'amour, Doris préférait ne pas les élucider. » (p. 42) Son état de virginité, que sa grande ignorance des choses de l'amour laisse d'ailleurs deviner, transparait plus explicitement dans la première version des *Hauts Cris*, puisqu'un passage fait mention de « sa chair vierge² ».

1. Jean-Claude Fredouille, *Dictionnaire de la civilisation romaine*, Paris, Librairie Larousse, 1982, p. 251.

2. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, 1960, p. 84.

La continence que s'impose Doris au nom de son art la fait ressembler aux vestales qui s'abstiennent elles aussi de tout plaisir amoureux en raison de la fonction qu'elles occupent :

De tous les devoirs des Vestales, le plus rigoureux est celui-là même qui fait l'originalité de leur sacerdoce, le devoir de chasteté absolue qu'elles ont à pratiquer, du jour où le Grand Pontife a prononcé la formule d'admission, jusqu'à celui où elles pouvaient légalement quitter le service de Vesta³.

Cette abstinence compte beaucoup pour Doris. Elle s'efforce d'imposer cette règle de vie à son fils et l'amène à prêter serment en ce sens au moment où il lui annonce son intention d'épouser Marie-Andrée. Elle désire, par cette promesse qu'elle lui arrache, à défaut d'empêcher le mariage, limiter du moins au minimum les relations que le jeune couple est appelé à avoir : « Seulement ses cheveux, Damien, jure. » (p. 48) Promesse que respecte le sculpteur au cours de sa première année de mariage, se livrant à l'instar de sa mère à la sublimation, convaincu alors de la nécessité de cet état de chasteté :

À sa façon pourtant Damien éprouvait continuellement sa petite épouse aux cheveux de cendre : elle constituait la substance même de son art, et il en tirait la quintessence de son désir. Qu'elle n'y trouvât pas son compte ne dépendait pas de lui mais de gestes concrets qu'il n'osait poser, qu'il ne pouvait poser (p. 15).

Le renoncement aux plaisirs charnels n'est pas pris à la légère par Doris. L'effarement qu'elle affiche au moment où son fils a dérogé à son engagement en

3. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, Librairie Hachette, [1873-1919], vol. IX, p. 753.

témoigne bien : « Grands Dieux ! Damien avait-il trahi le serment qu'il lui avait fait ? Comment en douter, l'horrible vérité s'imposait avec la plus froide clarté. » (p. 28) La réflexion qui naît en Damien à la suite de sa première nuit d'amour indique l'importance accordée à la chasteté dans la maison de sa mère, car le jeune sculpteur s'inquiète des conséquences de la transgression de cette règle instaurée par Doris bien avant son arrivée et craint les répercussions néfastes de cet acte sur son pouvoir de création :

Leur existence ne serait plus jamais la même, songea Damien. Mais il croyait moins facilement au bonheur que sa compagne. Ils y avaient introduit la violence, lui surtout avait transgressé l'ordre immémorial établi par Doris bien avant qu'il fût au monde. Il ne serait rassuré que si la bonne sève brute de la création circulait toujours aussi librement dans ses veines (p. 26).

L'effarement de Doris s'explique d'autant plus que Damien a enfreint, du même coup, deux préceptes de leur code d'artiste. Non seulement a-t-il rompu son vœu de chasteté, mais il l'a fait aux dépens de la création artistique. La découverte de l'amour l'a amené pour un temps à oublier complètement l'art, l'a conduit à délaisser l'atelier où il aurait dû alors se trouver en plein travail. Une telle trahison, pour les vestales, est inadmissible, comme l'indiquent les sanctions prévues à cet effet. Les servantes qui laissaient le feu s'éteindre « étaient frappées de verges par ordre du Grand Pontife⁴ ». Celles qui violaient leur vœu de chasteté, faute suprême, étaient punies de mort.

À la base de la chasteté pratiquée obligatoirement par les vestales de l'Antiquité se retrouve un désir de

4. *Ibid.*, p. 755.

se garder pures : « L'exigence était fondée sur un principe très simple : à une déesse de nature chaste et pure, représentant l'éclat de la flamme sans tache et la pureté de l'eau limpide, il fallait des ministres de qualités identiques⁵. » Il en est de même pour Doris. L'absence de vie sexuelle correspond également pour elle à un souci de pureté, comme l'indique clairement le seul commentaire qu'elle formule lorsque son fils lui demande d'évaluer la statue inspirée de sa première nuit d'amour :

— *Je ne vaud rien, Doris, rien du tout, mais la figure ? Parle-moi de la figure, je t'en supplie !*
 — *Une impureté, jeta la femme qui le toisait méchamment (p. 30).*

Un passage de la première édition des *Hauts Cris* met particulièrement en évidence cet aspect d'impureté qu'entraînent aux yeux de Doris les pratiques sexuelles dans la vie d'un artiste. La réflexion qu'elle mène après que son fils a succombé aux charmes de Marie-Andrée montre que l'amour n'est pour elle qu'une humiliante souillure, entachant profondément l'œuvre artistique : « Elle ne pardonnait pas à Marie-Andrée, cette tache de chair sur l'œuvre inhumaine de son fils, comme une moisissure d'humilité⁶. »

Pour la mère de Damien, le plaisir sexuel et l'art sont des activités tout à fait incompatibles. Un artiste n'a rien à gagner à connaître l'amour ; cette expérience s'adressant aux commun des mortels ne peut que détourner les gens de talent de la voie de la réussite et les conduire à l'indulgence, comme le montre la constatation qu'elle fait en retrouvant son fils à son retour de voyage : « Avec quelle facilité l'amour l'avait-il détérioré après

5. *Ibid.*, p. 753s.

6. Suzanne Paradis, *op. cit.*, p. 38.

avoir gaspillé ses énergies à des jeux indignes de lui. » (p. 39)

L'« extrême méfiance » (p. 31) que montre Doris vis-à-vis des plaisirs de l'amour ne découle pas d'une frigidité malade. Elle s'explique plutôt par une profonde conviction voulant que le bonheur ne soit pas le lot des artistes de talent, ce qui la pousse à y renoncer, à le traiter même « en ennemi et en rival » (p. 29). La vie de Doris est donc entièrement orientée par une croyance prétendant que l'artiste soit forcé, pour le plein épanouissement de son art, à faire le sacrifice du bonheur sous toutes ses formes. Une phrase de la première édition suffit à résumer cette croyance de Doris : « L'Art, autant que la Vie, ne méritait-il pas qu'on lui sacrifiât les œuvres de la terre et du sang ? » Cela semble pour elle un indéniable devoir, une fatale obligation faisant partie de l'ordre même des choses, comme le laissent sous-entendre les interrogations de Damien qui, doutant de ce précepte, souhaite amener Doris à l'atténuer : « Peut-être la convaincrat-il qu'ils étaient des élus que l'art et la nature comblaient également et garderaient à l'abri des coups du sort ? » (p. 29)

Enfin, la première version des *Hauts Cris* montre clairement le peu d'intérêt qu'accorde Doris aux joies du cœur et de la chair, l'art prévalant sans conteste dans son échelle de valeurs : « Donnée depuis sa jeunesse à l'art, elle ne concevait les autres dons — ceux du cœur et du corps — qu'en inférieurs⁸. » Ce même passage établit un nouveau parallèle entre l'artiste peintre et les vestales romaines car le renoncement de Doris aux plaisirs de la vie pour se consacrer à l'art seul remonte à

7. *Ibid.*, p. 72.

8. *Ibid.*, p. 43.

sa jeunesse⁹. Il semble qu'elle ait suivi un cheminement analogue à celui des vestales qui, choisies alors qu'elles étaient encore enfants, devaient abandonner la vie courante pour se livrer uniquement au culte de Vesta¹⁰.

B. Privilèges et devoirs de l'artiste

Convaincue de la nette supériorité de l'art sur toute autre activité humaine, Doris, qui s'y voue en entier, s'octroie pour cette raison le droit de dominer son entourage. Elle affiche, comme le montre sa façon de recevoir Marie-Andrée chez elle, un comportement propre à rappeler cette suprématie qu'elle s'accorde : « Aussi quand cette fille aux cheveux de poudre fit irruption dans l'atelier de Damien, Doris l'y reçut-elle avec la désinvolture et la superbe d'une reine absolue au pouvoir plus que symbolique. » (p. 46s.)

Doris semble croire, du fait qu'elle consacre sa vie à l'art, qu'elle mérite un statut privilégié. La condescendance et l'autorité dont elle témoigne à l'égard d'autrui montrent bien qu'elle se considère, en tant qu'artiste, comme un être à part. Dédaignant les plaisirs et les préoccupations profanes, la mère de Damien, soumise aux seules lois de son art, ne se reconnaît qu'une ligne de conduite, celle que lui impose la bonne marche de son œuvre. L'art, guidant sa conscience en tout temps, constitue pour elle un moyen sûr de s'élever au-dessus de la médiocrité du quotidien : « Sa conscience appartenait à un univers que ces êtres bornés ne connaissaient pas : elle avait eu à en défendre la survivance au milieu de la médiocrité et du servage quotidien : pourquoi donc

9. Ce renoncement à la vie pour l'art semble effectivement remonter à la tendre enfance de Doris, comme le laisse sous-entendre le mot qu'elle laisse à son fils lors de son suicide. Il y est fait allusion alors à « une vieille femme sans enfance, ni jeunesse, ni enfant » (p. 136).

10. Cf. Daremberg et Saglio, *op. cit.*, p. 752s.

aurait-elle renoncé à son idéal ? » (p. 115) Le vieux rêve qu'elle caresse pour son fils adoptif, qu'il soit grâce à elle « hissé sur son piédestal ainsi qu'un génie » (p. 46), démontre également à quel point elle valorise le statut d'artiste. Comme l'indique l'évocation du piédestal, l'artiste est appelé dans sa conception à se distinguer des autres hommes et à susciter l'admiration et le respect des masses.

La première version des *Hauts Cris* recèle certains passages qui confirment les convictions de Doris voulant que l'art soit une activité humaine supérieure à toute autre, offrant à ceux qui s'y consacrent entièrement l'occasion de se tailler une place de choix dans la société. Ainsi, l'objectif qu'elle s'est donné en éduquant Damien témoigne de la haute opinion qu'elle a de l'artiste. Rêvant « de le sauver des contraintes de la vie¹¹ », elle s'efforce d'annihiler sa condition d'homme ordinaire au profit de sa vocation artistique pour que, mené par son seul art, il puisse s'élever au-dessus de tous : « Elle avait maté la faiblesse humaine pour la porter à ces sommets réservés au Seul, au Conquérant¹². » Enfin, le reproche fait à Damien de « n'être qu'un homme quand on est un Maître¹³ », au moment où celui-ci laisse ses sentiments l'emporter sur sa création, souligne le prestige que revêt aux yeux de Doris la carrière artistique. Nul doute que, dans l'esprit de cette femme qui « n'avait jamais eu qu'une conscience : la conscience artistique¹⁴ », rien n'apparaît digne d'être comparé à l'ultime statut qu'amène la pratique d'un art.

11. Suzanne Paradis, *op. cit.*, p. 43.

12. *Ibid.*, p. 448.

13. *Ibid.*, p. 42.

14. *Ibid.*, p. 110.

La perception que Doris a de la carrière artistique, activité suprême, rapproche la vie de l'artiste de celle des vestales. Comme l'atteste sa façon de vivre, l'être qui se consacre à la pratique d'un art est appelé, à l'instar des servantes de Vesta, à connaître des prérogatives et des devoirs particuliers. Doris s'accorde certains privilèges, soit de se placer au-dessus du commun des mortels et de n'avoir pas à répondre aux mêmes règles qu'autrui, ne reconnaissant que celles imposées par son art. La haute estime que lui inspire son propre statut rappelle la vénération et le respect qui entouraient la fonction de vestale¹⁵. Le rôle d'artiste, dans l'esprit de la mère de Damien, s'avère donc tout aussi prestigieux que l'était celui que remplissaient les prêtresses de Vesta.

Persuadé que seul l'art mérite d'occuper le premier rang de sa vie, Doris s'efforce en tout temps d'en préserver la primauté. Elle se donne pour cela tous les droits, s'autorisant même à recourir aux fourberies lorsqu'elle le juge nécessaire. À ses yeux, tous les moyens sont bons quand il s'agit d'assurer une place prépondérante à l'art : « Doris fournissait trop volontiers les réponses, les arguties, les excuses, les mensonges. Rien ne l'effrayait quand il s'agissait de l'œuvre, même quand celle-ci ne lui donnait pas raison. » (p. 45) Comme l'art importe plus que tout, sa défense justifie d'elle-même, semble-t-il, les tactiques utilisées à cet effet, y compris les plus malhonnêtes. « Ses fraudes n'avaient visé qu'à reconnaître la primauté de l'art sur toute autre destinée, de l'absolu sur toute autre soif. » (p. 74)

15. Vénérées par le peuple, les vestales connaissaient « devant l'opinion un prestige dépassant de beaucoup celui qui entourait, à part les pontifes, les autres représentants de l'action religieuse dans Rome et dans l'Empire ». Elles avaient vraiment un statut à part. (Daremberg et Saglio, *op. cit.*, p. 758s.)

Toute l'existence de l'artiste peintre, autant que ses valeurs, est essentiellement conditionnée par cette valorisation extrême de l'art. C'est là sa raison de vivre. Cela semble pour elle un devoir premier qui l'emporte même sur sa vie. Non seulement sacrifie-t-elle bonheur et amour par fidélité à sa cause, mais elle va jusqu'à se donner la mort plutôt que de renoncer à sa défense : « Elle n'avait pas été amère, et elle avait perpétré sa mort sur la même illusion qu'elle avait bâti sa vie. Fidèle, ô combien fidèle à elle-même elle resterait jusqu'en l'éternité ! » (p. 136)

Cette obligation qu'elle s'est donnée comme artiste de faire primer l'art envers et contre tout, et l'acharnement remarquable qu'elle y apporte la font ressembler aux vestales romaines qui, outre leur devoir de chasteté, étaient tenues à un devoir de vigilance¹⁶. C'est avec une constance toute comparable à celle que mettaient les vestales à entretenir le feu sacré que Doris veille à ce que l'art demeure, dans sa maison, une préoccupation première. Cette vigilance, devenue chez elle une seconde nature, est véritablement la clé de l'interprétation de son comportement, expliquant à la fois sa vie et son suicide, comme le constate Damien au lendemain de sa mort : « Elle avait tenu jusqu'au bout, elle s'était entêtée à lui montrer la voie royale et sa mort témoignait d'une persévérance qui l'absolvait. » (p. 136) Doris, qui a inconditionnellement mis sa vie au service de l'art, a donc tout d'une vestale de l'art. D'ailleurs, Damien, en guise de *post mortem*, parvient très bien à faire ressortir ce statut : « Elle n'avait goûté que l'amer honneur de servir l'art. » (p. 136)

16. *Ibid.*, p. 755.

La mort de Doris, à l'exemple de sa vie, établit un autre rapprochement entre sa personne et les prêtresse du feu. Au cours de leur existence, les vestales sont perçues comme l'incarnation de la déesse Vesta, comme son image vivante et visible devant la vénération publique¹⁷. Mortes, elles conservent cet attribut, puisque « le corps d'une vestale défunte n'est pas une souillure, mais une relique sainte, en qui continue de résider la divinité¹⁸ ». Elles ont pour cette raison le privilège d'être inhumées dans l'enceinte de Rome de façon à être « encore honorées après leur mort comme pendant leur vie¹⁹ ».

Pour Doris, la mort est également perçue comme le prolongement de sa vie. En se suicidant, elle ne vise pas à mettre un terme à son existence mais à marquer par ce geste le leitmotiv de sa conduite sur terre, à rappeler aux vivants l'essence de son combat. Le fait qu'elle n'hésite pas à placer la défense de ses valeurs même au-dessus de sa vie rachète l'aspect négatif des gestes qu'elle a posés, au nom de son idéal et lui assure à jamais les considérations de chacun : « Toutes ses ruses, toutes ses injustices mouraient avec elle ; même ses dernières objurgations n'entacheraient pas sa mémoire. » (p. 136) Doris garde dans la préparation de ce moment fatidique la vigilance et l'impassibilité qui la caractérisent. Consciencieusement, elle soigne sa toilette, son maquillage et la posture de son corps, désireuse de laisser d'elle une image qui soit à la hauteur de son personnage. Elle y parvient parfaitement, comme en témoigne la

17. *Ibid.*, p. 752.

18. *Ibid.*, p. 759.

19. Dupiney de Vorepierre, *Dictionnaire français illustré et Encyclopédie universelle, pouvant tenir lieu de tous les vocabulaires et toutes les encyclopédies*, Paris, B. Dupiney de Vorepierre, 1876, tome 2, p. 1330.

pensée de Marie-Andrée, qui comprend et respecte d'emblée ce dernier désir : « Ne devait-on pas la contempler telle qu'elle avait choisi de se montrer à eux, comme une reine que ses hauts devoirs réclamaient ailleurs, et qui leur avait laissé son gisant en guise de mémoire ? » (p. 135) Il semble bien que, même au-delà de la vie, l'assurance et la superbe de l'artiste demeurent intactes car l'impression de « reine absolue » (p. 47) qu'arborait déjà Doris au temps de sa première rencontre avec Marie-Andrée ressort encore alors qu'elle n'est plus qu'un cadavre. Il est intéressant de noter qu'en refaisant son maquillage avant son suicide la mère de Damien précise que « ce serait son ultime tableau » (p. 128). En cela, il nous est donné de constater l'ampleur de son sacrifice, car elle en arrive à ne faire plus aucune distinction entre sa personne et l'art. Dans la mesure où il est choisi comme dernier support pour son œuvre picturale, le corps de l'artiste n'existe plus pour lui-même. En devenant l'ultime véhicule de son expression de peintre, il est, à l'instar de l'esprit tenace de Doris, placé tout entier au service de l'art.

Fidèle à elle, Doris ne se reconnaît jusqu'à la dernière extrémité qu'un seul devoir, le maintien de l'art comme valeur première. C'est d'abord et avant tout pour convaincre son fils de la prépondérance de la carrière artistique qu'elle a recours au suicide. Incapable de lui livrer ce message de vive voix, elle le fait par le biais d'un mot que sa main morte lui transmet. Vivante ou morte, Doris remplit son rôle de servante de l'art. Elle conserve elle aussi, par-delà la mort, son statut de vestale et demeure, sous cette effigie, bien vivante dans la mémoire des vivants. ●

CHAPITRE VII

Le culte de l'art

En tant qu'artiste, Doris adopte un mode de vie qui, par bien des aspects, la rapproche des vestales romaines. La relation qu'elle a avec son fils confirme cette ressemblance. Fondée principalement sur l'apprentissage de l'art et sur la transmission des valeurs qui s'y trouvent rattachées, cette relation prend dès son apparition un aspect essentiellement didactique qui rappelle l'enseignement que donnaient les vestales à leurs nouvelles recrues. Vestales ou artistes, il semble bien que la formation des futurs adeptes doive se faire en marge de la vie courante, dans la consécration immédiate et totale au seul objectif de leur existence, le culte du feu pour les premières, celui de l'art pour les seconds.

À la façon d'un grand maître, Doris s'efforce de transmettre au fils qu'elle a choisi les secrets et les mystères de l'art, elle l'initie aux règles de cet univers sacré et l'aide à acquérir la parfaite maîtrise du feu intérieur qui l'anime, marque expresse des artistes de talent. Autour de ces deux élus naît une atmosphère bien particulière, reflet de la haute valorisation qu'ils portent à l'art. Par elle, les deux artistes deviennent, à travers leur création, les officiants d'un véritable culte.

A. Tutelle et enseignement

De même que l'activité sexuelle, la procréation, sa conséquence naturelle, n'apparaît pas pour Doris digne de figurer dans le cheminement de l'artiste. Certes, celle-ci

choisit d'avoir un fils bien à elle, mais elle ne juge pas utile pour autant de l'engendrer elle-même, bien au contraire. L'adoption, à laquelle elle a recours, s'avère beaucoup plus conciliable avec sa vocation d'artiste car elle lui donne le net avantage de devenir mère sans avoir à renoncer à la chasteté qu'elle s'impose. De surcroît, elle permet de réunir sous un même toit des gens qui possèdent déjà des intérêts communs, puisque l'enfant adopté, contrairement au rejeton naturel, peut être choisi en fonction des qualités qu'il manifeste. Ces raisons amènent l'artiste peintre à percevoir sa maternité comme étant supérieure à tout autre : « Nulle maternité ne dépassait la sienne qui, sans passer par l'imparfaite chair, confirmait d'indéniables parentés, légitimait d'irréfutables ressemblances. » (p. 27)

Ce qui touche Doris lorsqu'elle voit l'enfant, ce n'est pas le jeune orphelin qu'il est, mais l'artiste qui dort en lui. C'est ce potentiel artistique, et non pas la simple grandeur d'âme, qui motive Doris à le prendre avec elle pour en faire un élève, pour l'initier aux règles du monde de l'art. Elle a d'abord vu Damien tailler de petites figures de bois avant de décider de le garder à ses côtés. À la façon dont il se sert des outils qu'elle lui avait offerts, elle pressent chez lui, en dépit de son jeune âge, un grand talent pour la sculpture, que l'avenir vient effectivement confirmer : « C'était elle qui avait deviné, à travers le garçonnet timide et maladroit, le génie dont il faisait désormais la preuve. » (p. 27) Ce sont ses dons artistiques, son « génie », qui valent à Damien d'être adopté par l'artiste. Nous retrouvons à la base de la nouvelle vie de Damien, comme chez les

petites filles appelées à devenir vestales, une épreuve sélective¹.

Damien est choisi comme artiste sur des bases comparables à celles qui servent à recruter les nouvelles prêtresses du feu, soit la qualité de son être et sa jeunesse. Il n'est qu'un jeune enfant, « qu'un petit garçon » (p. 45), quand il devient le fils spirituel de Doris, quand il commence sa nouvelle vie d'artiste aux côtés de celle qui lui servira de guide. Le fait d'être jeune au moment où s'enclenche la consécration à l'art semble un critère important dans la mesure où cet élément n'est pas circonstanciel puisque Doris elle-même s'est pliée à cette règle. L'adoption de Damien montre que l'artiste, tout comme les vestales, est véritablement un élu.

L'ayant choisi comme fils en raison de ses aptitudes cachées, Doris entreprend dès lors son éducation artistique en l'initiant aux diverses facettes du métier de sculpteur : « Doris lui avait enseigné à fond les secrets du métal et la science du bois et de la glaise. » (p. 121) Assistant à l'épanouissement de son élève, qui se montre particulièrement doué, elle s'efforce de créer autour de lui une atmosphère spéciale, vraiment propice à l'acquisition d'une maîtrise absolue de son art :

Cet enfant ébloui, cet adolescent fasciné à qui le miracle était soumis, fallait-il l'élever à l'écart

1. Les vestales sont en effet admises au service du feu à la suite d'une sélection bien précise : « Les jeunes filles devaient avoir entre six et dix ans, êtres saines de corps et sans tare physique, être issues d'un mariage entre parents unis par *confarreatio* (donc patriciens) et encore vivants. » (Pierre Lavedan, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris, Librairie Hachette, 1931, p. 994.)

de ses dons, le confiner à une éducation ancillaire ? Elle l'avait vu apprivoiser l'un après l'autre tous les matériaux, la pierre, la glaise, le métal, les couleurs ; elle avait voulu que rien — pas même un cœur ou une âme — ne résistât à son désir. C'était pourquoi elle l'avait entouré de tant de mystère et parfois de mensonge (p. 46).

La relation qui s'établit entre l'artiste peintre et son fils se révèle très vite fort différente des échanges filiaux courants. Quoiqu'elle se présente comme étant la mère de Damien, Doris ne remplit pas à proprement dit ce rôle. Ses interventions dans la vie de son fils ne visent qu'à « développer son habileté de sculpteur » (p. 39) et toute l'attention qu'elle lui porte est orientée en ce sens. Même l'affection qu'elle lui donne repose sur ce désir de le voir maîtriser parfaitement son art : « Elle l'avait aimé plus que tout être humain, de cet amour sacré qui l'avait conduit au sommet de son art. » (p. 35) La base affective de leur relation, cet « amour sacré », ressemblant très peu au lien de nature viscérale qui s'établit généralement entre une mère et son enfant, affaiblit l'image maternelle de Doris au profit de celle de l'initiatrice². De même, cette fonction d'initiatrice ressort à travers la reconnaissance éprouvée par Damien, nettement conscient de la place prépondérante que l'artiste peintre occupe dans l'épanouissement de son talent : « Que serait-il devenu sans elle, orphelin, abandonné dans une institution charitable, seul, ignare, empêtré dans ses doigts qui voulaient exploser ? » (p. 35)

2. Cette image d'initiatrice surgit particulièrement dans la première édition du roman lorsque Damien se représente sa mère comme étant « la géniale maîtresse de son art » (Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, 1960, p. 33), ainsi que dans la deuxième édition où Doris devient aux yeux de son élève « la géniale instigatrice de son art. » (Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, 1970, p. 30.)

Comme Doris joue, auprès de son fils, davantage un rôle de maître d'art que de mère, une partie de son existence est par conséquent consacrée à l'enseignement, à la transmission de son savoir. En cela, elle rappelle les vestales, puisque ces dernières sont amenées au cours de leur sacerdoce à remplir la même fonction : « La période totale de la vie active d'une Vestale en titre est de trente années au maximum, dont dix consacrées à sa formation personnelle, dix à la pratique de ses attributions, dix autres à l'éducation des jeunes Vestales³. » Comme ces dernières, Doris ne se contente pas de se livrer à la pratique de l'art, elle voit à assumer une relève.

Cette fonction de maître d'art s'avère une activité inhérente à sa vie d'artiste, si bien que l'apprentissage du sculpteur devient partie intégrante de la carrière de Doris, que l'élève ne se distingue plus de son maître : « C'était elle qui avait assumé l'éducation et la formation de Damien : il faisait partie de sa renommée et de son prestige. » (p. 17) La grande fierté que témoigne Doris à l'égard de son rôle d'initiatrice montre combien cet enseignement importe à ses yeux. Elle remplit, semble-t-il, en cela un véritable devoir qui nécessite le don entier de sa personne, comme l'indiquent ses propres paroles : « Moi, je lui ai donné ma vie sans rien attendre de lui, déclare-t-elle avec une étrange, une insupportable fierté. » (p. 19) De plus, fait significatif à cet égard, l'épanouissement de l'élève de Doris est présenté comme un ultime objectif, soit comme « l'œuvre de toute une vie » (p. 31.)

La première édition corrobore la valeur profonde que prend cette éducation artistique dans l'esprit de la mère de Damien, puisqu'elle s'avère alors pour elle une

3. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire* [...], p. 758.

activité qui se rattache à sa destinée même : « Doris revit ses jours, passés à réveiller, creuser, pousser, ordonner, délivrer les jeunes doigts de Damien. C'était là son destin⁴. » De même, cet enseignement apparaît comme une étape essentielle de la carrière de Doris puisque c'est par lui que se réalise le plein épanouissement de l'artiste peintre : « Elle avait formé Damien, découvert son génie et guidé le sculpteur avec un art de voyante. Peintre elle-même, aimant sa renommée et son prestige, elle s'était épanouie auprès de ce fils d'élection⁵. »

Transmettre à un élève de son choix sa connaissance de l'art et faire en sorte que celui-ci devienne le réceptacle de ses conviction artistiques afin qu'après sa disparition l'art survive comme une valeur première, cela semble bien une tâche primordiale pour Doris qui y consacre plusieurs années de sa vie. Constituant d'ailleurs le dernier but de son existence, sa dernière manière de servir l'art⁶, cette éducation est menée avec foi jusque dans tous les derniers moments de sa vie, si bien que sa mort elle-même est perçue par son élève comme le parachèvement de cette œuvre :

Doris n'était-elle pas morte afin qu'il défriche désormais sans aide sa propre voie ? Il se montrerait digne de son sacrifice et de ses enseignements et ne permettrait pas que sa conduite attirât sur sa mémoire la haine et la honte qu'elle n'avait pas méritées (p. 174).

4. Suzanne Paradis, *op. cit.*, 1960, p. 37.

5. *Ibid.*, p. 16.

6. Le suicide de Doris est bel et bien motivé par son désir de raviver les préceptes de son enseignement, de rappeler l'élève à l'ordre, ainsi qu'en témoigne son ultime message : « Damien, ton génie est ton seul devoir. » (p. 136)

B. L'art ou le monde des initiés

Comme l'atteste l'orientation de la formation de Damien, ce n'est pas un enfant comme les autres que Doris élève. Un passage de la première édition montre que l'éducation reçue par le jeune sculpteur échappe aux règles habituelles puisqu'elle ne vise pas à répondre aux exigences de la vie courante mais aux seules lois de l'art : « Elle avait rêvé de l'arracher à toutes les forces, de le soustraire à tous les esclavages, de le sauver des contraintes de la vie. Elle avait mis au jour un monstre de mensonge ; un Être que l'art seul posséderait⁷. » Le projet éducatif adopté par l'artiste peintre pour former son élève, tout en rejoignant celui qui était appliqué aux jeunes vestales, formées elle aussi en fonction des seules obligations liées à leur statut⁸, contribue à démontrer que l'artiste est un être à part et que sa spécificité est le fruit d'une démarche menée en marge du commun.

L'attitude de Doris envers son fils adoptif témoigne d'une conception bien spéciale, voulant que, si l'être humain naît avec un certain potentiel artistique, seule une initiation spécifique peut lui assurer sa consécration d'artiste. Cela transparaît notamment dans la deuxième édition lorsque Doris fait allusion aux œuvres que le sculpteur a réalisées avant son apprentissage. Elles ne représentent pour elle qu'une perte de temps, comme l'indiquent ses paroles : « Tu gaspillais un tel talent, Damien⁹ ! » Dans l'esprit de la mère de Damien, cette initiation s'adresse tout autant au corps de l'artiste qu'à son âme : « Pendant des années et des années, elle s'était consacrée à développer son habileté de sculpteur. Mainte-

7. Suzanne Paradis, *op. cit.*, 1960, p. 43s.

8. Daremberg et Saglio, *op. cit.*, p. 753s.

9. Suzanne Paradis, *op. cit.*, 1970, p. 39.

nant elle désirait davantage : elle régnerait sur son âme et ne tolérerait aucune rivalité. » (p. 39) Constituant le seul noyau de l'éducation du sculpteur, l'art monopolise tout autant le côté technique et pratique de son développement que son aspect moral. Ainsi Damien n'a pas reçu d'enseignement proprement religieux ni d'éducation spirituelle extérieure à celle de l'art, si bien qu'il se trouve dans la complète incapacité de prier à la façon des autres hommes. La matière et les œuvres réalisées se révèlent en fait les seuls objets de prière qu'il connaisse :

L'obsession de prier lui gagnait le cœur. Mais qui prier ? comment ? le bois ou la pierre ? les personnages statufiés d'une tragique légende ? Damien s'abstient de s'agenouiller. De qui emprunter la formule ou l'attitude ? Doris lui avait enseigné à fond les secrets du métal et la science du bois et de la glaise, mais non cette espèce d'échappement vers la lumière...

Sous la gouverne de l'art, Damien et Doris évoluent dans un univers particulier qui échappe à la compréhension des gens du commun. Aussi est-il impossible pour Marie-Andrée, tout à fait étrangère au cheminement des deux artistes, de se tailler une place dans leur relation, tenue à l'écart, en dépit du fait qu'elle a elle-même suivi des cours de dessin et qu'elle sert régulièrement de modèle à Damien, la jeune femme du sculpteur ne joue aucun rôle actif dans la progression de la carrière de son époux. Elle en est délibérément écartée puisqu'elle est invitée par sa belle-mère à ne pas s'interposer dans l'activité créatrice de Damien : « Il travaillait presque toutes les nuits jusqu'à l'aube et elle savait qu'elle ne devait pas intervenir entre lui et les mystères de l'inspiration. Doris le lui avait-elle assez répété ! » (p. 13) Comme Marie-Andrée n'est pas initiée aux secrets de l'univers de l'art, il ne lui est pas donné de percer les mystères

de l'inspiration que se partagent Damien et sa mère.

Entre la mère et son fils existe une étroite complicité fondée sur la possession commune d'une connaissance unique de l'art, d'un apprentissage hautement poussé des règles artistiques. Ayant percé les mystères de la création par leur longue consécration à l'art, ils gardent en eux la marque de ce privilège qui les distingue à jamais. Ils sont animés d'une force spéciale qui, au plan symbolique, est celle du feu sacré de l'art. Doris et Damien dégagent l'un comme l'autre une luminosité particulière, signe de la parfaite maîtrise artistique qu'ils ont acquise, comme il nous est donné de le constater dans un passage de la première édition : « Marie-Andrée aimait Doris. Elle admirait cette main, pourtant osseuse, tachée de carmin ou de cobalt, mais puissante, claire de cette clarté qu'irradiaient les paumes de Damien¹⁰. » Cette luminosité des mains de l'artiste résulte de toute évidence de la longue initiation suivie. La première édition montre qu'à l'apogée de son apprentissage Damien possède le plein contrôle de ce feu de l'art, et c'est pour sa mère le signe que son élève a accompli son cycle d'initié, qu'il a atteint « ces sommets réservés au Seul, au Conquérant¹¹ » :

Elle le croyait, car déjà, elle succombait sous le poids de l'élève, grand d'une si magnifique impatience, doigts bondissants en quête du songe ; l'élève qui faisait chanter une musique si parfaite dans la flamme du bois. Les jeunes filles illuminées, les navires et la danse transformaient l'atelier¹².

10. Suzanne Paradis, *op. cit.*, 1960, p. 17.

11. *Ibid.*, p. 44.

12. *Ibid.*

C'est vraiment l'initiation qui procure à l'artiste la pleine possession de ce « fluide de flamme qui [meut] ses mains¹³ » et qui illumine toute son œuvre car, avant que Damien devienne l'élève de Doris, avant qu'il soit admis aux mystères de l'art, il n'a aucune emprise sur le feu qui l'habite, et celui-ci est davantage une menace qu'un bienfait pour le jeune enfant. Damien est à cette époque réellement impuissant devant la force incontrôlée qui se manifeste dans ses mains, il se trouve « empêtré dans ses doigts qui voulaient exploser » (p. 35). Doris, qui sait maîtriser et diriger cette puissance, parviendra à « délivrer les jeunes doigts de Damien¹⁴ » et à lui transmettre, à la suite d'un long cheminement, les secrets de cette maîtrise du feu de l'art. C'est pourquoi l'artiste peintre, à titre d'initiatrice de l'art, restera dans l'esprit de son élève associée à jamais à l'image du feu, comme le fait ressortir la première édition :

Parfois le souvenir de Doris éclatait, baiser de fanfare à l'oreille du sculpteur. Damien accueillait dans son âme le visage dénudé, le masque de mort de Doris. Il en aimait la paix de marbre et les pudeurs de neige. Ou il repérait dans l'enfance l'image de feu de la jeune femme dont les doigts ensorcelés avaient façonné son génie¹⁵.

C. La pratique de l'art, véritable culte

À la manière dont Damien et sa mère vivent leur activité de sculpteur et de peintre, nous pouvons sentir que l'art est pour eux un véritable culte. Cela se manifeste notamment dans leur relation qui, perçue par l'artiste peintre comme un réel « compagnonnage » (p. 39), revêt au plan

13. *Ibid.*, p. 83.

14. *Ibid.*, p. 37.

15. *Ibid.*, p. 131.

émotif un caractère exceptionnel, comme en témoignage la nature des sentiments éprouvés par Doris envers son élève. « Cet amour sacré » (p. 35) qu'elle ressent à son endroit, de par son élévation même, apparaît empreint d'une vénération quasi religieuse. D'ailleurs, le quotidien des deux artistes contribue à montrer que leur compagnonnage dépasse largement le cadre de la « communauté de création¹⁶ » puisqu'il engendre une ambiance spéciale et donne même lieu, dans son organisation, à l'apparition de certains rites : « Tous les matins Doris descendait à l'atelier et examinait le travail nocturne de Damien. C'était devenu un rite et un moment privilégié de la journée. » (p. 27) Leur simple échange autour de leur production quotidienne devient une facette du rituel instauré entre eux.

L'arrivée de Marie-Andrée dans la maison de Doris et de son fils met en évidence le côté sacré que prend pour ces derniers la pratique de l'art. Elle montre que le travail artistique, autant que le lieu où on s'y adonne, demeure l'apanage exclusif des initiés. Du fait qu'elle ne partage pas « les mystères de l'inspiration » (p. 13), la jeune femme ne parvient pas à rejoindre son époux lorsqu'il travaille à son œuvre. L'impuissance qu'elle éprouve devant « le silence et le secret de l'atelier » (p. 14) de Damien démontre qu'elle n'a pas sa place dans cet endroit fermé, qu'elle n'est pas admise dans le « sanctuaire de son atelier ». D'ailleurs, l'image du sanctuaire pour désigner l'emplacement où se réalise le travail de création dénote à quel point l'univers de l'art dans lequel évoluent Doris et Damien se révèle inaccessibles aux simples profanes.

16. *Ibid.*, p. 41.

Tout comme la relation des deux artistes et l'atelier de travail, les matériaux d'art, en raison de la haute valeur qui s'y trouve rattachée, s'avèrent à leur tour un signe tangible du culte qu'ont instauré Doris et Damien autour de leur pratique de peintre et de sculpteur. Ainsi nous pouvons voir qu'une matière bien commune, de la terre par exemple, servant de support à l'œuvre du sculpteur, subit une étonnante métamorphose, devenant, sous les mains inspirées de Damien, une « glaise sacrée¹⁷ ».

La conception que Doris a de la carrière d'un artiste est elle aussi significative à cet égard car il s'agit bien, pour elle, d'une « vocation » (p. 39), au sens premier du terme, puisque les artistes sont en effet « des élus » (p. 29). Elle voit d'ailleurs son élève comme étant « marqué par la grâce¹⁸ ». De plus, à un certain moment, lorsqu'elle se remémore les réalisations de son fils, sa pensée sous-tend que l'artiste participe de l'œuvre divine, qu'il est véritablement dépositaire du pouvoir suprême, car comment expliquer autrement que le jeune sculpteur soit présenté sans la moindre hésitation comme un être « à qui le miracle était soumis. » (p. 46). Dans la première édition du roman, il semble bien que ceux qui assument sur terre la charge de la création artistique méritent la grâce divine, car un passage montre que Damien, sous l'emprise de son travail, acquiert des propriétés de toute-puissance : « Il apprivoisait la pierre, la glaise, le métal, les couleurs, intouchable, inaltérable, semblait-il¹⁹ ». Un extrait de la deuxième édition confirme cette toute-puissance de l'artiste, soit lorsque Doris songe à

17. *Ibid.*, p. 83.

18. *Ibid.*, p. 71.

19. *Ibid.*, p. 44.

« l'œuvre terrestre de Damien²⁰ ». L'opposition très nette qui ressort de la confrontation de l'amour et de l'œuvre témoigne sans conteste du caractère divin de la production artistique. Permettant de dépasser la condition humaine et s'opposant aux valeurs terrestres, l'art, dans l'esprit de la mère de Damien, relève directement du monde céleste.

L'aspect sacré que prennent tour à tour les diverses composantes de la création artistique, du compagnonnage des artistes aux matériaux utilisés, en passant par le lieu où s'édifie l'œuvre, nous amène à conclure que la pratique de l'art pour Doris et son élève se vit réellement comme un culte. Un culte qui ne semble jamais connaître de relâche, puisque l'horaire initial des deux artistes fait en sorte qu'à la production diurne de l'artiste peintre succèdent les réalisations nocturnes du sculpteur. Une preuve de plus de la haute valeur dont bénéficie l'art dans l'esprit de ces élus, voués tout entiers au service de l'œuvre. ●

20. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, 1970, p. 34.

CHAPITRE VIII

La vestale ou la séduction du feu

Marque de haute distinction, les artistes de talent sont porteurs d'un feu sacré qui, contrôlé, leur permet d'arriver à l'apogée de leur art. Plus que tout autre, Doris est animée par ce feu spirituel qu'elle entretient avec beaucoup de soin et voit à transmettre à son élève. Prêtresse de l'art, elle devient le réceptacle premier de ce feu sacré, sa chevelure rousse s'avérant le haut lieu de ce brasier tout particulier.

Vestale de l'art, Doris se fait aussi, à l'instar des anciennes « Nanna » de la société étrusque, une prêtresse domestique sur qui reposent la continuité des antiques traditions, la sauvegarde et l'entretien du feu sacré, ainsi que l'autorité absolue du clan familial. Un rôle qu'elle remplit avec naturel et compétence, en accord avec ses obligations de servante de l'art qu'elle respecte avant tout.

Dépositaire d'un vaste pouvoir, les artistes présentent notamment la faculté de soutirer le fluide vital de leur modèle pour le transmettre à l'œuvre réalisée. Maître artiste, Damien reprend à son compte ce terrible pouvoir et s'attribue, dans la rêverie de Suzanne Paradis, les éléments d'un complexe culturel attaché au monde de l'art, soit « le complexe d'Angiolina », par lequel le créateur devient littéralement vampire. La destinée de Damien porta en effet la marque de ce complexe qui contribue pour beaucoup à expliquer le cours des *Hauts Cris*.

A. *Le feu sacré de l'art*

En faisant de Doris une vestale de l'art, Suzanne Paradis n'a pas trahi son personnage par l'environnement qu'elle lui a donné. L'auteur a effectivement créé autour de cette femme, vouée au culte de l'art, une ambiance propre à bien marquer sa dévotion. Les mots attachés à la pratique de l'art — « sanctuaire », « mystères », « secret », « quintessence », « ordre immémorial », « rite », « serment », « pieuses », « grâces », « élus », « sacré », « vocation », « miracle » et « sacrifice » — plongent l'artiste peintre et son élève dans une atmosphère religieuse. L'art devient, dans l'imaginaire de l'auteur, comme en témoigne le lexique qui s'y rattache, une véritable religion. Il ne saurait y avoir de vestales de l'art sans une religion de l'art, les prêtresses ayant justement comme fonction d'assurer le service d'un culte. La rêverie de la romancière témoigne déjà par cette cohésion d'une certaine densité. Elle n'est aucunement le fruit d'un assemblage fortuit d'images.

La rêverie par laquelle l'auteur prête à Doris les qualités d'une vestale engendre également l'apparition de certaines images du feu. Toutefois l'élément igné, qui se trouve à plusieurs reprises associé directement à la mère de Damien, se révèle d'une essence particulière. Distinct des feux sexuel et domestique que présente Bachelard¹, il s'apparente plutôt à celui qu'entretiennent les prêtresses de Vesta, possédant, tout comme ce dernier, un caractère sacré. Il s'agit du feu qui anime l'âme

1. Cf. Gaston Bachelard, *la Psychanalyse du feu*.

de l'artiste, le feu sacré de l'art chanté par tant de poètes².

Comme tout artiste de talent, Doris possède en elle le feu sacré. Cette flamme unique qui réanime sans cesse l'inspiration de l'artiste suscite le geste créateur et marque à jamais l'œuvre réalisée en lui conférant une qualité supérieure. Telle est la puissance qu'octroie l'imaginaire de Suzanne Paradis au feu couvant en l'artiste. Cela ressort clairement lorsque Damien se remémore, après le décès de sa mère, les moments où il créait à ses côtés : « Doris alors redevenait une créature splendide et infernale qui peignait avec le feu. » (p. 139) Dans ce passage, le feu accompagne si étroitement le geste créateur qu'il s'associe au matériau même utilisé par l'artiste. Peindre avec le feu évoque un tel degré de maîtrise artistique qu'on ne saurait confondre ce prestigieux procédé avec la banale pyrographie. Ils n'ont absolument rien de commun. L'un appartient au rêve pur, l'autre à l'étroite réalité.

Un autre passage du roman indique que c'est bien de ce feu que l'artiste tire son génie. À un certain moment, Damien reconnaît qu'il ne demeure aux côtés de son exigeante mère que parce qu'elle sait ranimer en lui la flamme créatrice. Ce feu prend une telle valeur à ses yeux qu'il est prêt à subir le courroux maternel en échange de son recouvrement : « Peu importait qu'elle le déchirât, elle seule rendrait le feu à ses doigts engourdis. » (p. 38) En même temps qu'il montre à quel point

2. Suzanne Paradis n'est pas le premier auteur québécois à valoriser le feu sacré de l'art. Paul Morin l'a précédée sur cette voie puisqu'une partie de son recueil, *Poèmes de cendre et d'or*, publié en 1922, repose précisément sur cette thématique. Toutefois Paul Morin n'associe pas le feu de l'art à la figure de la vestale, mais à celle de Prométhée. (Cf. Paul Morin, *Œuvres poétiques*, Montréal, Fides, 1961, p. 148s.)

le créateur se trouve démuné sans le feu de l'art, cet extrait du roman renforce Doris dans son rôle de vestale puisque la survivance de la flamme créatrice du sculpteur dépend exclusivement d'elle ; nul ne peut la remplacer dans cet office.

Si l'imaginaire de Suzanne Paradis fait surgir le feu créateur de Doris, qui détient aussi bien le pouvoir de peindre avec lui que de le transmettre à son élève, il semble bien cependant que son foyer principal demeure la tête de l'artiste peintre. La teinte rousse de sa chevelure rappelle déjà en soi celle du brasier. Mais la rêverie de la romancière ne s'arrête pas là, puisque, en plus de posséder la couleur du feu, les cheveux de la mère de Damien, à certains moments, brillent du même éclat et flambent pareillement. De plus, la variation d'intensité de leur teinte suit étrangement son évolution artistique. En effet, le roux des cheveux de Doris s'allume ou s'éteint selon qu'elle est plus ou moins en pleine possession de ses moyens³. Ainsi au début du roman, alors qu'elle ne connaît aucune difficulté artistique et que son fils suit fidèlement ses enseignements, Doris a une « chevelure étincelante » (p. 17). Cependant, lorsqu'elle revient de son voyage, après la grande déception que son élève lui a causée, ses cheveux ont perdu toute similitude avec le feu puisqu'une teinture complexe les a rendus de « charbon striés de mèches paille » (p. 38). De même, au moment où elle connaît de grandes difficultés avec son fils, qui se rebelle complètement contre son autorité et refuse ses conseils de maître, une autre allusion est

3. Il semble que l'entretien du brasier de la chevelure de Doris dépende strictement d'elle. Selon son bon vouloir, l'artiste allume ou éteint le feu de ses cheveux comme le laisse entendre un passage de la première édition : « Il [David] apprit les cheveux d'incendie éteint, que Doris ne rallumait plus jamais. » (Suzanne Paradis, *op. cit.*, p. 72.)

faite à la teinte des cheveux de Doris. Pour marquer sa désapprobation avec les changements qui sont survenus chez elle, Damien lui reproche de ne plus avoir, comme au bon vieux temps de son enfance, les cheveux roux : « Ris plutôt, Doris, tu riais toujours dans ce temps-là et tu avais les cheveux roux ! » (p. 45) Curieuse manière de souligner que leurs rapports ont perdu une partie de la haute qualité qu'ils avaient auparavant. Notons enfin que c'est au dernier soir de l'existence de l'artiste que ses cheveux retrouvent leur intensité première. Il est dit alors que « ses mèches flamboyaient » (p. 114). Leur teinte se réanime donc tout juste avant le dernier combat mené par Doris pour rappeler à son fils la primauté de l'art, combat devant se conclure par le sacrifice de sa vie. De plus, en se préparant à mourir, elle prend la précaution de revêtir une « toilette de nuit, jamais utilisée encore, et dont le jaune rouillé attisait la flamme de sa chevelure » (p. 128). En posant le geste ultime qui couronne sa carrière, Doris tient véritablement à ce que la teinte de ses cheveux soit à son plus vif. Son souhait se réalise, car au lendemain de sa mort ce n'est plus seulement sa chevelure qui évoque le feu, mais sa tête entière : « Sa tête luisait comme une tache de feu sur l'oreiller blanc. » (p. 135)

La rêverie de l'auteur privilégie donc la tête de l'artiste comme réceptacle du feu qui l'anime. Le lieu est choisi tout à propos puisque le feu créateur n'est ni un feu matériel, ni un feu sexuel. C'est un feu sacré, spirituel et, à ce titre, il demande un foyer hors du commun. Quoi de mieux alors que la tête d'un être de talent ? Partie supérieure de l'humain, la tête n'est-elle pas le domaine par excellence de l'esprit ? Il convient vraiment que le feu spirituel brûle dans l'esprit, surtout s'il s'agit de l'esprit d'une vestale de l'art. Refusant les joies matérielles pour se livrer exclusivement à sa voca-

tion, Doris, qui pratique, comme en témoignent ses lettres, « un mode de vie brillant et factice, quasi cérébral » (p. 32s.), n'aspire qu'à une vie intellectuelle. Dès lors, le feu sacré de l'art, placé dans l'esprit d'une fervente adepte du monde de l'esprit, est assuré de brûler en toute sécurité. Sa protection ayant été redoublée par les bons soins du rêveur, il ne risque plus en aucune façon d'être contaminé.

B. La vestale, sœur terrible de l'art

Dans sa façon d'agir avec son fils adoptif, Doris a par moments tout de l'archétype de la « Mère terrible ». L'état de totale sujétion dans lequel elle maintient son enfant, les scènes de violence qu'elle lui fait subir, comme la castration psychologique qu'elle lui impose, contribuent à lui donner une image maternelle des plus néfastes. Bien qu'une certaine analyse montrerait aisément que Doris est au plan affectif une véritable harpie, d'autres éléments nous permettent d'en faire une « Sœur terrible » ne vivant que pour l'art, proche parente à bien des niveaux des antiques « Nanna » de la tradition étrusque⁴. En elle se retrouvent réactualisées maintes facettes de cette figure matriarcale toute spéciale : elle s'avère incontestablement le chef de la famille, est célibataire et vierge, voit à l'entretien du feu sacré et apparaît un réel tyran domestique.

Chef de famille, Doris étend son autorité à l'ensemble des membres du clan, qu'ils lui soient apparentés directement ou par les liens du mariage. Elle intervient dans la vie du jeune couple qui vit sous son toit en établissant pour chacun un horaire précis. Elle décide de l'orientation professionnelle de la sœur de sa belle-fille

4. Maurice Guignard, *Comment j'ai déchiffré la langue étrusque*, Burg Puttlingen, 1962, p. 52s.

et va jusqu'à choisir des « étoffes et des vêtements pour sa bru » (p. 42) de manière à la mettre en valeur. Sous son influence, tous retrouvent bonheur et paix. Doris apparaît indéniablement douée pour donner les ordres qui s'imposent et tous se plient volontiers au fait qu'elle puisse détenir les rênes du clan, comme si cela était tout naturel : « Il fallut en convenir, Doris avait rétabli l'ordre et l'équilibre dans cette maison en un tournemain [...] Personne ne semblait souffrir de l'ingérence de Doris et, si elle éprouvait quelque déplaisir à commander cette maisonnée, elle le dissimulait parfaitement. » (p. 42) À cet égard, son pouvoir est comparable à celui que détient une Nanna.

Veillant jalousement à l'entretien du feu sacré en sa demeure, un office réservé aux seules Nanna dans l'organisation étrusque, Doris se garde tout comme ces dernières chaste et pure. Célibataire par choix, elle renonce de surcroît à toute activité sexuelle, voyant en ce sacrifice une façon de s'élever, d'accéder à la « voie royale » (p. 135) que lui ouvre son talent artistique. Dépositaire d'un savoir séculaire, elle s'efforce que soit respecté « l'ordre immémorial établi par [ses bons soins] bien avant que [Damien] fût au monde. » (p. 26). Elle rejoint en cela la tâche de « gardienne de la tradition⁵ » remplie par les Nanna et respecte parfaitement la ligne de conduite classique des prêtresses domestiques.

En contact avec l'au-delà, les Nanna possédaient selon la croyance populaire, un pouvoir magique. On craignait pour cette raison « leur malédiction⁶ ». Doris, qui « a le mauvais œil » (p. 39), comme on le mentionne

5. Jean-Louis Bernard, *les Archives de l'insolite*, Paris, Éditions du Dauphin, 1978, p. 331s.

6. *Ibid.*, p. 332.

à plusieurs reprises, semble digne d'appartenir à leur lignée, d'autant plus qu'elle n'hésite pas à recourir à ses maléfices lorsqu'il s'agit de nuire à sa belle-fille. Détentrice d'un droit de vie ou de mort sur les siens, la Nanna pouvait à sa discrétion choisir d'éliminer les êtres gênants de sa famille. Il semble que Doris profite elle aussi de ce pouvoir discrétionnaire car maintes allusions montrent qu'elle est responsable en bonne part du décès de son petit-fils David, comme si elle avait choisi, pour sauver la paix familiale, de sacrifier l'enfant. Cela ressort nettement du sentiment de culpabilité qu'elle cultive envers Marie-Andrée : « Elle craignait à chaque instant que la jeune mère la pointât du doigt et l'accusât formellement de négligence criminelle vis-à-vis de l'enfant, ou pire ! Ne décelait-elle point ce reproche dans tout ce que sa bru disait ou taisait, dans ce qu'elle faisait ou omettait de faire ? » (p. 110) Sa responsabilité dans la mort de David apparaît encore plus clairement dans un passage de la première édition où sa participation est mise en évidence :

Le regard de la jeune femme, baigné d'une absence terrible, glaçait Doris d'une sensation plus accusée de culpabilité. Doris avait aidé à tuer l'enfant, en lui enlevant toutes ses possibilités de survivance ; c'était sûrement là, aux yeux de Marie-Andrée, une façon de tuer. Doris ne pouvait supporter ce reproche constant, qu'elle croyait déceler dans l'œil de Marie-Andrée, mais qu'elle retrouvait le soir, délivrée de toute présence, dans son propre regard⁷.

Ce statut de Nanna que semble réactualiser Doris par son existence toute particulière de fidèle servante

7. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, 1960, p. 105.

de l'art n'entre nullement en contradiction avec son rôle de vestale. Bien au contraire, puisque c'est justement ce type de matriarcat propre à la société étrusque qui aurait donné naissance à l'institution des vestales telle qu'elle se retrouvait dans la civilisation romaine⁸. En rêvant à une servante de l'art qui réincarnait toutes les propriétés d'une « grande sœur », l'imagination de Suzanne Paradis poursuit une rêverie chère à Émile Nelligan et la reconduit à ses sources archétypales. Doris ne redouble-t-elle pas, malgré son côté tutélaire, le visage de cette compagne de rêve souhaitée par le poète ?

*J'ai ce désir très pur d'une sœur éternelle,
D'une sœur d'amitié dans le règne de l'Art,
Qui me saura veillant à ma lampe très tard,
Et qui me couvrira des cieux de sa prunelle ;
Qui me prendra les mains quelquefois dans les
siennes
Et me chuchotera d'immaculés conseils,
Avec le charme ailé des voix musiciennes⁹.*

Le parallèle s'établit fort bien quand on songe que Doris prend auprès de Damien « une importance de mère, de parente éloignée, de compagne indispensable¹⁰, qu'elle est de plus responsable du cheminement du sculpteur, qu'elle a toujours su guider, encourager et conseiller adéquatement, et qu'elle a enfin, par son soutien unique, « conduit au sommet de son art. » (p. 35) Ne pouvait-on pas rêver d'une Sœur de l'art plus fidèle, plus aguerrie dans son rôle de conseillère ?

Forçant Damien à la chasteté, Doris présente une tendance castratrice qui l'apparente aux femmes néfastes. Ce côté castrateur, assez choquant lorsqu'on songe

8. Cf. Maurice Guignard, *op. cit.*, p. 68s.

9. Émile Nelligan, « Rêve d'artiste », *Poèmes choisis*, p. 47.

10. Suzanne Paradis, *op. cit.*, p. 16.

qu'elle remplit un rôle de mère, prend néanmoins une autre signification sous l'angle de la vocation de prêtresse de l'art qui l'occupe. À l'époque classique, il n'était pas rare en effet que des jeunes hommes deviennent officiants d'un culte réservé à l'origine aux femmes. Pour ce faire, il leur fallait subir la castration, ce qu'ils faisaient eux-mêmes au cours d'une fête annuelle, et adopter par la suite le port de vêtements de femme. Ce phénomène devint si répandu que bientôt ce furent les hommes seuls qui remplirent les postes de prêtres du culte¹¹.

Dans l'esprit de Doris, qui n'hésite pas au besoin à inventer une « histoire de stérilité » (p. 48) afin que son fils ne soit jamais un homme, le sexe de la recrue importe peu pour devenir un pratiquant et un défenseur de l'art. Pour remplir ce rôle, il suffit d'être artiste. Néanmoins, la chasteté qu'elle impose à son élève comme à elle-même en fait des êtres asexués. Avant la chute de son fils, Doris n'est pas plus une femme que Damien n'est un homme. Ils sont exclusivement des artistes, comme le laisse entendre l'interrogation de Doris: « Était-ce si absurde de croire que l'art s'emparât exclusivement d'un être exceptionnellement doué et le possédât tout entier? » (p. 46) D'ailleurs, le mépris que ressent Doris à l'égard des femmes tend à confirmer qu'elle n'est pas des leurs: « Dieu! que les femmes l'écœuraient par moments! » (p. 18) La perception que Gabrielle a de Damien, le voyant comme « un ange » (p. 13), infirme tout autant la virilité du jeune sculpteur.

L'erreur de Doris qui voulait établir une relève ne résidait-elle pas dans le choix d'un jeune garçon comme

11. Merlin Stone, *Quand Dieu était femme. À la découverte de la Grande Déesse, source du pouvoir des femmes*, Montréal, Éditions de l'Étincelle, 1979, p. 225s.

successeur¹² ? On peut le croire sans difficulté lorsqu'on songe que, dans les sociétés matriarcales antérieures, la venue des hommes comme officiants du culte a conduit les religions de la Grande Déesse à leur anéantissement, puisque les prêtres en sont venus à prendre le pouvoir et à donner une orientation patriarcale au culte qu'ils dirigeaient. Damien, qui a été placé très tôt sous l'égide d'une grande prêtresse se libère peu à peu de cette étreinte et se tourne à la fin résolument vers une divinité masculine, abandonnant maison, atelier et carrière pour suivre une nouvelle voie qui le conduit à se faire berger en quête des signes de Dieu.

Ayant laissé aux soins d'un jeune homme l'entretien du feu sacré, Doris se trouve, tout comme les prêtresses de l'Antiquité, à payer chèrement pour cet excès de confiance à l'égard du sexe masculin. Détourné de sa voie première, l'officiant choisi en vient à oublier les règles premières et se livre à un nouveau culte tandis que s'éteint le brasier matriarcal, abandonné sans remords.

C. Le pouvoir dévastateur de l'artiste

Être exceptionnels, les artistes possèdent dans l'imaginaire de Suzanne Paradis de terribles pouvoirs parmi lesquels celui d'attirer par leur pratique la vitalité de leur modèle pour influencer sur leur production. Véritables

12. Cette erreur apparaît fondamentalement dans l'échec des objectifs de Doris, surtout lorsqu'on l'oppose au récit de Maurice Gagnon, *Entre tes mains*, où une femme aussi volontaire que Doris tente de maintenir un culte de la chirurgie et y parvient lorsqu'elle remet entre les mains d'une jeune collègue le soin de poursuivre la tâche. À la différence de Damien, la jeune femme choisit de renoncer à l'amour et de se garder pure et chaste pour se consacrer exclusivement à sa carrière. Simone trouve en Yvette une bonne recrue qui accepte, au dire même de l'auteur, de se faire « vestale » à son tour, trouvant là le sens de sa vie et de sa destinée. (Cf. *Entre tes mains*, Montréal, le Cercle du Livre de France, 1960, 229 p.)

créateurs, les artistes tirent, semble-t-il, non pas du néant la vivacité qui anime leurs œuvres, mais de la vie même de la personne dont ils s'inspirent. Reproduisant dans le bois, trait à trait, le corps de son épouse, Damien en arrive à capter l'essence même de sa compagne puisqu'il va jusqu'à doter sa « Figure de proue » de l'âme de Marie-Andrée. La réplique de bois de la jeune femme partage avec elle la même âme, si bien qu'après le départ de la statue Marie-Andrée n'est plus qu'« une âme morte » (p. 71).

Luce, qui accepte de poser pour le sculpteur, pressent le danger qu'elle court et se refuse à partager le sort de sa sœur : « Derrière une porte fermée, l'homme qu'elle croyait aimer ruminait du marbre et de l'amertume, sans s'apercevoir qu'elle ne vivait que pour lui. Un spectre ! Voilà ce qu'il ferait d'elle après avoir réduit Marie-Andrée à pis encore ! » (p. 86) C'est sans doute cette réserve qui fait que les œuvres créées par Damien à partir d'elle demeurent grises et inachevées : « Jamais elle ne ferait partie de son inspiration : il ne tirait d'elle que des figures revêches et taciturnes des corps embusqués dans les encoignures de ses chambres secrètes. » (p. 87)

Ce pouvoir dévastateur que possède le sculpteur dans le roman de Suzanne Paradis rejoint ce qu'il serait convenu d'appeler, selon les pratiques de Bachelard, « le complexe d'Angiolina ». Dans une fort belle étude thématique, Pierre Péju montre, en analysant le conte de *l'Église des Jésuites* de E.T.A. Hoffmann et le *Portrait ovale* d'Edgar Poe, que le créateur représente une source de danger pour sa compagne :

Les portraitistes ne sont pas des Pygmalion : ils s'éprennent d'une femme bien réelle qui déclenche leur génie mais qu'ils ne peuvent aimer qu'à travers l'image qu'ils en créent. Leur réussite tue.

Certains contes expliquent clairement que la personne dont j'exécute le portrait est une personne que j'exécute tout court : je l'abolis en l'incorporant à mon désir¹³.

Ce nouveau complexe culturel repose sur le « thème du vol de la vie par l'art¹⁴ » et souligne que « la ressemblance miraculeuse atteinte n'est pas due à l'amour du peintre pour une personne particulière mais à une passion imaginatrice et créatrice qui désindividue [*sic*] tous ceux dont elle s'empare¹⁵ ». D'ailleurs, dans *les Hauts Cris*, Damien épouse davantage Marie-Andrée pour le potentiel de créativité qu'elle recèle que pour la passion qu'elle lui inspire. Lorsque son épouse se détache de lui pour se tourner vers Camille, il s'intéresse au visage de Luce éprise de lui, trouvant là temporairement matière à étancher sa soif de créer, sans pour autant céder aux instances amoureuses de cette dernière.

Tirant son inspiration de sa compagne, qui « constitu[e] la substance même de son art » (p. 15), Damien croit être en mesure d'éterniser la spectaculaire beauté de son épouse : « Il l'immortaliserait ainsi et ce serait sa dernière et définitive figure. » (p. 86) Cette prétention du sculpteur recoupe les intentions de l'artiste atteint du complexe d'Angiolina car, selon l'analyse de Pierre Péju, « le portraitiste s' imagine transcender ce qui est temporel et trouver dans son art une chance de se sauver. Capturer une vie, fixer des traits et des prunelles avec la plus haute précision, c'est réaliser une œuvre supposée immortelle, c'est toucher l'éternel¹⁶ ».

13. Pierre Péju, *la Petite Fille dans la forêt des contes*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1981, p. 246.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 247.

16. *Ibid.*

En cédant à cette tentation, Damien capte peu à peu les forces vitales de Marie-Andrée et la laisse dans un état de complète faiblesse. Il se fait alors, au nom de l'art, une sorte de vampire, avide d'intégrer à son œuvre ce qui fait l'essence même de la présence de son modèle, totalement inconscient du rôle morbide qu'il remplit : « Damien évoquait avec tristesse cette jeune fille lumineuse dont on avait fait une enfant cassante comme la porcelaine. Quand il rentrait à l'atelier, il avait le cœur plein de cette image insensée et ses mains lui faisaient pitié. » (p. 138) Son inconscience est d'ailleurs nécessaire au déroulement de son destin d'artiste car « le créateur peut-il aimer autre chose que l'écran de couleurs ou de mots qu'il place entre lui et les autres ? Peut-il aimer autrement qu'en tuant ce qu'il aime¹⁷ » ?

En fait, du début à la fin, l'histoire de Damien et de Marie-Andrée rejoint l'orientation que doit connaître la relation courante d'un artiste et de son modèle. Leur union se doit d'abord de reposer sur le besoin de créer, la femme rencontrée stimulant au plus haut point le créateur. Dans un deuxième temps, l'artiste s'éprend de son modèle, ce qui nuit considérablement à l'épanouissement de son talent et tue tout à fait son inspiration première. Enfin le couple éclate, l'épouse n'étant plus que l'ombre d'elle-même, tandis que son compagnon poursuit un cheminement décousu, sombrant dans l'oubli et dans la pauvreté. La destinée de Damien s'inspire directement de celle de Berthold, le héros de *l'Église des Jésuites* étudié par Péju, modèle type de l'artiste au don vampirique.

17. *Ibid.*, p. 246.

« Aller plus loin, à présent, exige la fabrication d'*automates*. Le peintre s'éloigne, survient le mécanicien¹⁸ », conclut l'auteur de *la Petite Fille dans la forêt des contes*. On ne peut que l'appuyer lorsqu'on songe que *les Hauts Cris* se referment justement sur l'image d'une jeune femme devenue, avec son comportement mécanique, un réel automate. ●

18. *Ibid.*, p. [249].

Conclusion

Notre analyse des figures de l'ondine et de la vestale montre que, dans *les Hauts Cris*, l'imagination de Suzanne Paradis valorise à la fois l'eau et le feu. Il ne faudrait pas croire cependant que cette paire d'éléments constitue par le fait même la clé d'interprétation de la thématique de cet auteur. Loin de là, puisque le premier roman de Suzanne Paradis révèle en fait une riche rêverie matérielle qui rejoint dans son ensemble les quatre éléments. Ainsi, le thème de l'air surgit notamment dès les toutes premières pages du roman puisque l'histoire s'ouvre sur l'ascension de la « Grand'Montagne » que viennent de compléter Marie-Andrée et Damien¹. La terre n'est pas non plus délaissée. Sa valorisation s'instaure à travers les matériaux utilisés par le sculpteur ; la glaise, la pierre et le bois, par la fascination qu'ils exercent sur l'esprit de la romancière, deviennent un indice sûr de l'importance que revêt cette matière pour Suzanne Paradis. De même, le passage où Camille fait découvrir à Marie-Andrée les charmes de sa petite cabane sise au cœur de la forêt² renvoie directement aux rêveries de la maison onirique que Bachelard associe à l'élément terrestre³. Le règne végétal est également présent dans

1. Cf. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, 1981, p. 9s.

2. Cf. *ibid.*, p. 78s.

3. Cf. Gaston Bachelard, *la Terre et les Rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1980, p. 95s.

les Hauts Cris, tout spécialement par le biais des arbres qui, déjà dans ce premier roman, sont source d'un onirisme particulier.

Ils portent en eux le germe de ces fameux olibrius qui, dans un roman ultérieur, fascinent tout un village⁴. Consciente du fourmillement des images matérielles de toutes sortes, nous nous sommes arrêtée néanmoins à celles du feu et de l'eau, sans même chercher à savoir si l'un ou l'autre de ces éléments prédominait, puisque ce n'était pas là le but de notre recherche. Nous n'hésitons pas à dire que l'analyse thématique des *Hauts Cris* reste à faire car l'intérêt que nous avons porté aux images de l'eau et du feu dans les chapitres précédents se justifie par le seul fait que ces images se trouvent associées aux figures de l'ondine et de la vestale et qu'elles soulignent l'opposition existant entre ces deux personnages.

Cette opposition des deux femmes, fondamentale, transparaît autant au niveau de la fiction proprement dite du roman que dans sa symbolique. Au plan de l'action, elle se manifeste par la rivalité que développe Doris envers Marie-Andrée en raison de l'influence respective qu'elles ont sur Damien. Symboliquement, cette opposition perce à travers les natures contraires que l'imagination de l'auteur prête à ces deux femmes. La mère de Damien s'avère une parfaite vestale de l'art, tandis que l'épouse se fait l'incarnation modèle des légendaire ondines. Non seulement n'ont-elles aucun point en commun, mais elles défendent même des valeurs totalement incompatibles. Ainsi, l'amour, tabou chez l'une, devient le leitmotiv de la conduite de l'autre. Chacune d'elles demeure fidèle jusqu'au bout à son étrange nature et aux

4. Suzanne Paradis, *Miss Charlie*, Montréal, Leméac, 1979, 332 p.

CONCLUSION

convictions qui s'y rattachent. La rêverie de la romancière n'est donc pas le lieu des concessions. Autant Marie-Andrée évoque le charme, l'innocence et la spontanéité, autant Doris se montre austère, froide et calculatrice. Ces personnages appartiennent bel et bien au rêve ; la réalité ne saurait fournir des êtres aussi entiers. Une femme en chair et en os pourrait-elle accepter au début de son mariage une longue année de chasteté, nullement justifiée, sans que son amour pour l'époux s'en trouve diminué ? Une vraie mère irait-elle sans hésitation aucune jusqu'à saccager délibérément le bonheur de son fils au nom de la primauté d'une carrière artistique ? Ce sont plutôt là des attitudes intransigeantes propres à la mythique de l'ondine et de la vestale.

En définissant le complexe de Nausicaa, Bachelard souligne que les images qui s'y rapportent ne sont guère naturelles. À ses yeux, « nymphes et néréides, dryades et hamadryades ne sont plus que des images scolaires. Elles sont des produits de la bourgeoisie bachotée⁵ ». Comme nous avons montré que l'imaginaire de Suzanne Paradis est marqué par ce complexe, nous tenons à préciser toutefois que les commentaires plutôt sarcastiques de Bachelard ne nous apparaissent pas appropriés pour qualifier l'ondine incarnée par Marie-Andrée. L'évocation qu'en fait la romancière dans *les Hauts Cris* est beaucoup trop appuyée pour que nous puissions croire qu'elle découle d'un simple désir de répondre à une quelconque mode littéraire. L'ondine a chez Suzanne Paradis une résonance trop profonde pour être confondue avec les nymphes fugitives qu'évoquent consciemment les mauvais poètes en vue d'agrémenter un coin de rivière. D'ailleurs, les quatre premiers chapitres de notre

5. Gaston Bachelard, *l'Eau et les Rêves*, p. 48.

travail, s'attachant justement à démontrer les nombreuses facettes que prend cette figure mythique dans l'esprit de l'auteur, montrent qu'elle ne se résume pas en l'image d'une jeune femme au bain. S'éloignant de la rivière de son enfance, la belle Marie-Andrée garde intactes ses propriétés de jeune naïade qu'elle emprunte autant aux mythologies grecque et nordique, qu'aux légendes et contes populaires. Comme en témoigne la consistance que l'auteur lui a donnée en la réincarnant, c'est pour elle-même que l'ondine est valorisée. La richesse de la rêverie que suscite cette figure mythique prouve qu'elle appartient véritablement au monde imaginaire de la romancière, qu'elle y a des racines profondes.

Hantée par le charme délicat et le monde fantaisiste des belles ondines, Suzanne Paradis se plaît à rêver parallèlement aux sévères vestales et à leur univers discipliné. Curieuse dichotomie qui marque en profondeur son premier roman, si bien, que le lecteur, à la manière d'Élie Goulet⁶, peut se surprendre à défendre la douce et naïve Marie-Andrée contre sa dure et intransigente belle-mère. Néanmoins, cette dichotomie reflète la nette distinction qui s'établit dans la rêverie de l'auteur entre l'amour et l'art. Dans *les Hauts Cris*, l'univers des sentiments est réellement démarqué de celui de l'esprit, tellement, que les personnages que nous avons étudiés sont voués à l'un ou à l'autre. Pour illustrer l'amoureuse sans partage que représente Marie-Andrée, menée en tout temps par son seul cœur, Suzanne Paradis a recours aux typiques ondines qui, dénuées d'âmes, ont l'amour comme seul intérêt. En revanche, pour souligner la résolution profonde animant Doris, femme de tête en tout lieu, elle évoque les antiques vestales qui, privées

6. Élie Goulet, « *les Hauts Cris* de Suzanne Paradis », p. 211s.

CONCLUSION

du bonheur d'aimer, deviennent la personnification même de la vigilance et du devoir.

Ce second modèle dont s'inspire la romancière en engendrant son artiste peintre nous apparaît particulièrement intéressant en ce qu'il dévoile une conception toute spéciale de l'art voulant que sa pratique s'apparente à celle d'une religion. Il y aurait lieu d'examiner si cette idéalisation suprême de l'art, se faisant ici par le biais de l'apparition assez étonnante d'une vestale, est commune à beaucoup d'autres auteurs du Québec ou si elle demeure une marque d'originalité du monde imaginaire de Suzanne Paradis. Dans un même sens, il serait intéressant de vérifier si le « complexe d'Angiolina » cerné par Péju apparaît dans d'autres romans québécois lorsqu'il y a valorisation de l'univers des arts. De même, une étude de la figure mythique de la Nanna me semble tout à fait appropriée pour notre littérature dans la mesure où il n'est pas impossible que ce modèle de matriarcat ait influencé la représentation de la femme québécoise, notamment dans les romans reposant sur le thème de la « Mère terrible » et de la « vieille fille », images plus que vivantes dans notre imaginaire collectif.

En analysant *les Hauts Cris*, nous avons pu mettre en relief deux incarnations assez singulières de figures archétypales féminines. Par là nous pouvons voir que le monde imaginaire de Suzanne Paradis est assez universel. À travers la présentation de deux personnages seulement, l'auteur passe des pays nordiques, endroit de prédilection des ondines, à l'Antiquité romaine, où l'institution des vestales connaît son apogée. Pourtant le cadre du roman lui-même ne nécessite pas un tel balayage. Bien au contraire, puisque la trame de l'histoire se veut toute contemporaine et qu'elle se déroule au Québec. Ces images témoignent donc de la grande soif de fantasque qui assaille l'esprit de Suzanne Paradis. Dans un

premier roman, plutôt réaliste en apparence, racontant l'histoire plausible d'une jeune femme amoureuse d'un sculpteur de talent qui vit aux côtés d'une mère autoritaire, elle-même artiste, l'auteur se laisse prendre par la rêverie en parsemant son récit de caractéristiques propres à donner vie à une ondine et à une vestale. De surcroît, la trame romanesque est ponctuée d'éléments fantaisistes qui éloignent le récit de la réalité, montrant que, contrairement aux apparences premières, l'univers des *Hauts Cris* n'est pas régi par les lois du réel. Par exemple, un médecin contemporain ne saurait déclarer, comme le fait celui de Marie-Andrée, que sa patiente « ne souffrait pas de l'enfant en elle, mais que le mauvais œil la surmenait » (p.49). L'étrange diagnostic, très sérieux dans le roman, s'apparente plus aux pratiques de la sorcellerie qu'à celle de la médecine moderne. Cet empiétement du rêve, déjà détectable dans *les Hauts Cris* par la tournure de certaines images, se poursuivra dans les ouvrages subséquents, avec parfois une netteté surprenante. Ainsi la romancière n'hésitera pas, dans un livre ultérieur, à permettre à ses héros, Jeanne et Lescault, de s'envoler au ciel avec leurs chevaux pour y toucher les étoiles⁷.

Le premier roman de Suzanne Paradis est bel et bien le prélude de l'ensemble de son œuvre en prose. Nous n'avons aucune peine au fil des pages à y trouver moult préfigurations des ouvrages qui suivront. Ainsi, par les côté ermite et pèlerin qu'il développe à la fin du roman, Damien prépare, semble-t-il, la venue du personnage de Yves-Loup, héros du conte *Il ne faut pas*

7. Cf. Suzanne Paradis, *Un portrait de Jeanne Joron*, Québec, Éditions Garneau, 1977, p. 114s.

CONCLUSION

*sauver les hommes*⁸, incarnant véritablement la figure du Sauveur. L'étrange folie de Marie-Andrée qui l'amène à attenter à la vie de son époux annonce celle de l'héroïne d'*Emmanuelle en noir*⁹, cette folle qui, menée par un impossible amour, ira jusqu'au meurtre. De même, le contraste qui se retrouve entre Marie-Andrée et sa belle-mère se fond par la suite dans un seul personnage, celui d'Aldonore¹⁰, qui, dans sa jeunesse, a tout de l'amoureuse, et qui, dans sa vieillesse, prend les traits d'une femme austère finissant elle aussi par le suicide. Enfin, le côté fataliste des *Hauts Cris*, lieu de mort, de folie, de maternité avortée et de l'impossible amour, sera la marque de plusieurs autres de ses ouvrages, soit notamment *François-les-oiseaux*, *les Cormorans*¹¹, *Emmanuelle en noir* et *l'Été sera chaud*.

Bien que notre analyse ait mis l'accent sur l'interprétation des images de la troisième édition des *Hauts Cris*, elle nous a donné l'occasion de nous arrêter aux deux éditions précédentes, permettant à certains moments de souligner des écarts entre les diverses versions et de rappeler que ce roman écrit il y a plus de vingt-cinq ans demeure toujours d'actualité. Notre étude ouvrira peut-être la voie à une analyse comparative des trois éditions, maintenant que l'auteur reconnaît y avoir mis un point final, ce qui ne manquerait sûrement pas d'intérêt !

Si notre analyse ne comprend que la symbolique attachée à deux personnages romanesques, elle met cependant en évidence les composantes de deux figures mythiques féminines encore peu étudiées. Elle réunit des

8. Suzanne Paradis, *Il ne faut pas sauver les hommes*, Montréal, Leméac, 1981, 194 p.

9. Suzanne Paradis, *Emmanuelle en noir*, Québec, Éditions Garneau, 1971, 177 p.
10. Cf. Suzanne Paradis, *l'Été sera chaud*, 210 p.

11. Suzanne Paradis, *les Cormorans*, Québec, Éditions Garneau, 1978, 243 p.

informations qui, provenant de diverses sources, permettent de mieux saisir les différents aspects des natures particulières de l'ondine et de la vestale. Première à s'attarder aussi longuement à l'une des œuvres de Suzanne Paradis, notre étude laisse entrevoir la grande fertilité de l'imagination de celle-ci. Puisse-t-elle ouvrir la porte à des travaux complémentaires venant enfin rendre justice au riche imaginaire de ce prolifique auteur du Québec ! ●

BIBLIOGRAPHIE

1. ŒUVRES DE SUZANNE PARADIS

A. *Poésie*

Les Enfants continuels. Poèmes, [Beaumont, Chez l'auteur], 1959, 68 p.
À temps, le bonheur [...] Poèmes, [Beaumont, Chez l'auteur], 1960, 116 p.

La Chasse aux autres. Poèmes, [Trois-Rivières], Éditions du Bien public, 1961, 106 p.

La Malebête. Poèmes, Québec, Librairie Garneau, 1962, 94 p.

Pour les enfants des morts. Poèmes, Québec, Éditions Garneau, 1964, 147 p.

Le Visage offensé. Poèmes, [Québec], Éditions Garneau, 1968, 72 p.

L'Œuvre de pierre. Poèmes, [Québec], Éditions Garneau, 1968, 72 p.

Pour voir les plectrophanes naître. Poèmes, Éditions Garneau, 1970, 89 p.

Il y eut un matin. Poèmes, Québec, Éditions Garneau, 1972, 76 p.

La Voie sauvage. Poèmes, Québec, Éditions Garneau, 1973, 68 p.

Noir sur sang, Québec, Éditions Garneau, 1976, 119 p.

Poèmes 1959 — 1960 — 1961, Québec, Éditions Garneau, 1978, 243 p.

Les Chevaux de verre. Poèmes, Montréal, Nouvelles Éditions de l'Arc, 1979, 57 p.

Un goût de sel, [Montréal], Leméac, 1983, 196 p.

B. *Prose*

Les Hauts Cris. Roman, Paris, Éditions de la Diapora française, 1960, 175 p. ; Québec, Éditions Garneau, 1970, 166 p. ; [Montréal], Leméac, 1981, 190 p.

Il ne faut pas sauver les hommes, conte, Québec, Garneau, 1961, 187 p. ; [Montréal], Leméac, 1981, 194 p.

Femme fictive, femme réelle. Le personnage féminin dans le roman féminin canadien-français, 1884-1966, [Québec] Éditions Garneau, [1966], 330 p.

François-les-oiseaux. Nouvelles, Québec, Éditions Garneau, 1967, 161 p.

Les Cormorans, Québec, Éditions Garneau, 1968, 243 p.

ENTRE L'ONDINE ET LA VESTALE

Emmanuelle en noir, Québec, Éditions Garneau, 1971, 177 p. : [Montréal], Leméac, 198 p.

Quand la terre était toujours jeune, Québec, Éditions Garneau, 1974, 143 p.

L'Été sera chaud, Québec, Éditions Garneau, 1975, 210 p.

Un portrait de Jeanne Joron, Québec, Éditions Garneau, 1977, 261 p.

Adrienne Choquette lue par Suzanne Paradis ; une analyse de l'œuvre littéraire d'Adrienne Choquette. Essai, Notre-Dame-des-Laurentides, Presses Laurentiennes, 1978, 220 p.

Miss Charlie. Roman, [Montréal], Leméac, 1979, 322 p.

Les Ferdinand, [Montréal], Leméac, 1984, 314 p.

Un aigle dans la basse-cour, [Montréal], Leméac, 1984, 305 p.

La Ligne bleue, [Montréal], Leméac, 1985, 281 p.

2. ÉTUDE SUR LES HAUTS CRIS

BAY, Paul, « *les Hauts Cris* de Suzanne Paradis », « *Rythmes et couleurs* », vol. 22 (mars-avril 1961), p. 44-45.

BOYER, Gilles « le Premier Roman de Suzanne Paradis, *les Hauts Cris* », *le Soleil*, vol. LXXX, n° 16 (14 janvier 1961), p. 4.

CLOUTIER, Cécile, « l'Homme dans les romans écrits par les femmes », *Incidences*, avril 1964, p. 9-12 (v.p. 10).

D'ANJOU, Joseph, « Suzanne Paradis : *Les Hauts Cris* », *Relations*, vol. 31, n° 247 (juin 1961), p. 170.

DUVAL, Monique, « *les Hauts Cris*, un roman poétique », *l'Événement Journal*, vol. XLIV, n° 230 (14 février 1961), p. 16.

GAY, Paul, « l'Amour dans le roman canadien-français (1952-1962), *les Hauts Cris* (1960) de Suzanne Paradis », *l'Enseignement secondaire*, vol. 45, n° 4 (septembre-octobre 1966), p. [151]-173 (v. p. 211-217).

GOULET, Élie, « la Vie des livres. *Les Hauts Cris* », *l'Action catholique*, vol. 53, n° 16 459 (14 janvier 1961), p. 4.

—, « *les Hauts Cris* de Suzanne Paradis », *Revue dominicaine*, vol. 67, n° 1 (mai 1961), p. 211-217.

GRANDPRÉ, Pierre de, *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Librairie Beauchemin, tome IV, 1969, 428 p. (v. p. 17 et 125).

HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI, *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, Montréal, Fides, [1976], 723 p. (v. p. 544-545).

HILAIRE, C., « Notes bibliographiques. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris* », *Revue de l'Université Laval*, mai 1962, p. 883-884.

LASNIER, Michèle, « les Quatre Romancières de l'année : Pourquoi sont-elles en colère ? », *Châtelaine*, juin 1962, p. 31-32, 94-96, 98 et 101-102.

BIBLIOGRAPHIE

LATULIPPE, Norbert, « l'Évolution de l'héroïne dans 3 romans de Suzanne Paradis », mémoire de maîtrise, Québec, Département des littératures, Université Laval, 1986, 96 b.

LEMOINE, Roger, « *les Hauts Cris* », *le Carabin*, vol. XX, n° 19 (9 février 1961), p. 8.

LÉVESQUE, Gaétan, « À retenir pour vos lectures, *les Hauts Cris* de Suzanne Paradis », *Lettres québécoises*, n° 25 (printemps 82), p. 94.

LOCKQUELL, Clément, « la Vie des lettres. Le premier roman de Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, roman de la maternité », *le Devoir*, vol. 52, n° 41 (18 février 1961), p. 11.

MAILHOT, Michèle A., « Châtelaine a lu pour vous. Quatre romans dont on parle [...] *les Hauts Cris* », *Châtelaine*, vol. 2, n° 10 (octobre 1961), p. 16.

PARADIS, Suzanne, « Interview donnée à Mireille Lagacé », *le Progrès du Saguenay*, 2 mars 1961, p. 5.

—, « la Tentation du roman », *Archives des lettres canadiennes. Le roman canadien-français, évolution, témoignages et bibliographie*, Montréal, Fides, [1977], tome III, 514 p. (v. p. [231]-240).

RIOUX, Gaston, « Suzanne Paradis, *les Hauts Cris* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. XXXII, n° 3 (juillet-septembre 1962), p. 366.

ROBERT, Guy, « Littérature 1960 : *Les Hauts Cris* de Suzanne Paradis », *Revue dominicaine*, vol. 67, n° 1 (avril 1962), p. 153-154.

SYLVESTRE, Florent, « *les Hauts Cris* », *Culture*, vol. XXIII, n° 2 (juin 1962), p. 226.

TURCOTTE, Jeanne, « *les Hauts Cris*, roman de Suzanne Paradis », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, tome IV, p. 390-391.

—, « Nouveautés, *les Hauts Cris* », *Québec français*, n° 47 (octobre 1982), p. 9.

UNION DES ÉCRIVAINS QUÉBÉCOIS, *Dictionnaire des écrivains québécois contemporains 1970-1982*, Montréal, Québec/ Amérique, 1983, 399 p. (v. p. 305-306).

3. ÉTUDES MÉTHODOLOGIQUES ET OUVRAGES GÉNÉRAUX

ANDERSEN, Hans Christian, *Contes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, 318 p.

BACHELARD, Gaston, *la Psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1967, 184 p.

—, *l'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1981, 265 p.

—, *l'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1968, 306 p.

ENTRE L'ONDINE ET LA VESTALE

- , *la Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti., 1980, 407 p.
- , *la Terre et les Rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti., 1980, 339 p.
- , *la Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 1981, 214 p.
- BAYARD, Jean-Pierre, *le Feu*, Paris, Flammarion, 1958, 316 p.
- BERNARD, Jean-Louis, *les Archives de l'insolite*, Paris, Éditions du Dauphin, 1978, 475 p.
- CHEVALIER, Jean, et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1983, 1 060 p.
- CLAVEL, Bernard, *Légendes des lacs et des rivières*, Paris, Hachette, 1974, 155 p.
- DAREMBERG, M.CH., et Edm. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, Librairie Hachette, [1873-1919], vol. IX, 1 082 p.
- D'ARRAS, Jean, *le Roman de Mélusine ou l'Histoire des Lusignans*, Paris, Éditions Stock, 1979, 331 p.
- DE LA MOTTE FOUQUÉ, Friedrich Heinrich Karl, *Ondine*, Paris, Éditions Montaigne, s.d., 99 p.
- DUPINEY DE VOREPIERRE, Jean-François Bertet, *Dictionnaire illustré et encyclopédie universelle pouvant tenir lieu de tous les vocabulaires et toutes les encyclopédies*, Paris, B. Dupiney de Vorepierre, 1876, tome 2, 1 376 p.
- FREDOUILLE, Jean-Claude, *Dictionnaire de la civilisation romaine*, Paris, Librairie Larousse, 1982, 256 p.
- FROUD, Brian, et Alan LEE, *les Fées*, Paris, Éditions Albin Michel, 1982, [190 p.].
- GAGNON, Maurice, *Entre tes mains*, le Cercle du livre de France, 1960, 221 p.
- GIRAUDOUX, Jean, *Ondine*, Paris, le Livre de Poche, 1968, 192 p.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, 578 p.
- , *Mythologies des montagnes, des forêts et des îles*, Paris, Librairie Larousse, 1963, 280 p.
- GUIGNARD, Maurice, *Comment j'ai déchiffré la langue étrusque*, Burg Puttlengen, 1962, 192 p.
- JUNG, Emma, et James HILLMAN, *Anima et Animus*, Paris, Éditions Seghers, 1981, 221 p.
- LAVEDAN, Pierre, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris, Librairie Hachette, 1931, 1 037 p.

BIBLIOGRAPHIE

- LECOUTEUX, Pierre, *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, Paris, Payot, 1982, 200 p.
- MABIRE, Jean, *les Dieux maudits, récits de mythologie nordique*, Paris, Éditions Copernic, 1978, 249 p.
- MORIN, Paul, *Œuvres poétiques*, Montréal, Fides, 1961, 305 p.
- NELLIGAN, Émile, *Poèmes choisis*, Montréal, Fides, 1977, p. 47.
- PÉJU, Pierre, *la Petite fille dans la forêt des contes*, Éditions Robert Laffont, 1981, p. 246.
- STONE, Merlin, *Quand Dieu était femme. À la découverte de la Grande Déesse, source du pouvoir des femmes*, Montréal, Éditions de l'Étincelle, 1979, 350 p.
- SUCHER, Paul, *les Sources du merveilleux chez E.T.A. Hoffmann*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912, 232 p.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	9
INTRODUCTION	11
PREMIÈRE PARTIE	
<i>L'ondine</i>	
CHAPITRE I : BEAUTÉ, CHARME ET SÉDUCTION	
A. Chevelure, corps et chant : attributs de l'ondine	21
B. Beauté et envoûtement	25
CHAPITRE II : L'ESSENTIELLE QUÊTE DE L'AMOUR	29
A. La recherche assidue de l'amour	30
B. Mariage et transfiguration	33
C. Mariage et tabou	38
CHAPITRE III : ÉTRANGETÉ ET MYSTÈRE	
A. Étrangeté de caractère et de comportement	47
B. Mystères d'une vie d'ondine	55
CHAPITRE IV : MARIE-ONDINE OU LA VRAIE NATURE DE MARIE-ANDRÉE	63
A. Simplicité et naïveté	64
B. Rivalité et incompréhension	69
C. Démesure de l'affection maternelle	73
CHAPITRE V : L'ONDINE OU LA SÉDUCTION DE L'EAU	79
A. Nausicaa, l'intemporelle baigneuse	80
B. Ophélie, l'éternelle noyée	83
C. L'eau rêvée, de la femme dissoute	86

DEUXIÈME PARTIE

La vestale

CHAPITRE VI: DORIS OU LES OBLIGATIONS D'UNE VESTALE	91
A. <i>Discipline et sacrifice</i>	92
B. <i>Privilèges et devoirs de l'artiste</i>	97
CHAPITRE VII: LE CULTES DE L'ART	
A. <i>Tutelle et enseignement</i>	103
B. <i>L'art ou le monde des initiés</i>	109
C. <i>La pratique de l'art, véritable culte</i>	112
CHAPITRE VIII: LA VESTALE OU LA SÉDUCTION DU FEU	117
A. <i>Le feu sacré de l'art</i>	118
B. <i>La vestale, sœur terrible de l'art</i>	122
C. <i>Le pouvoir dévastateur de l'artiste</i>	127
CONCLUSION	133
BIBLIOGRAPHIE	141

CHEZ LE MÊME ÉDITEUR

Collection « Bibliographies »

n° 1 — Denis Carrier, *Bibliographie analytique d'Yves Thériault, 1940-1984*.

n° 2 — Dominique Hudon, *Bibliographie analytique et critique des articles de revues sur Louis Fréchette (1863-1983)*.

Collection « Essais »

n° 1 — Maurice Arguin, *le Roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération*.

n° 2 — Michel Lord, *En quête du roman gothique québécois (1837-1860). Tradition littéraire et imaginaire romanesque*.

n° 3 — Jean Morency, *le Thème du regard dans la Montagne secrète de Gabrielle Roy*.

n° 4 — Max Roy, *Parti pris et l'enjeu du récit*.

n° 5 — Roger Chamberland, *Claude Gauvreau : la libération du regard*.

Collection « Création »

n° 1 — Yolaine Tremblay, *Misia Sert et le jeu de dés. Roman*.

*Achévé d'imprimer
sur les presses des Ateliers graphiques
Marc Veilleux inc.
en avril 1988*

JEANNE TURCOTTE

ENTRE L'ONDINE ET LA VESTALE

ANALYSE DES *HAUTS-CRIS* DE SUZANNE PARADIS

Cette analyse démontre comment l'imagination de Suzanne Paradis a fait renaître l'ondine et la vestale et comment ces personnages appartenant au monde littéraire et mythique conditionnent fondamentalement le récit des *Hauts Cris*. L'intérêt de cet essai se trouve donc axé sur les images qui déterminent la nature des personnages de Marie-Andrée, fille de l'onde, et de Doris, être voué au culte du feu, et en dynamisent le rôle. •

Jeanne Turcotte est née à Blind River (Ontario). Elle est étudiante de 3^e cycle au Département des littératures de l'Université Laval. *Entre l'ondine et la vestale* est son premier essai. •



CENTRE DE
RECHERCHE EN
LITTÉRATURE
QUÉBÉCOISE

Ce livre a été produit par Nuit blanche éditeur

Photo de la couverture : Ginette Bouchard