ACROSS
Journal of Interdisciplinary Cross-Border Studies
Vol 10, No.6, 2026
Du sensible dans le temps et l'espace canadiens

Anne Hébert: la littérature à/de l'intérieur

Virgil BORCAN
Université Transilvania de Brașov, Roumanie
virgilborcan@yahoo.com

Résumé
Les romans d'Anne Hébert (*Kamouraska*, *Les fous de Bassan*, *Les Chambres de bois*) possèdent une dimension intérieure profonde, sous deux aspects au moins. D'une part, on plonge dans l'intériorité psychologique des personnages, en découvrant au fil de la lecture des thèmes comme la répression, le désir, la folie, la solitude, la mort. C'est donc une littérature des états de conscience. D'autre part, ses romans émanent de l'intérieur, d'un espace clos (familial, social, mental). La focalisation narrative est intimiste, subjective, sensorielle, comme celle d'une parole venue de l'intérieur. Dans les deux cas, l'écriture de l'auteure québéquoise est profondément introspective. Cette introspection se manifeste également dans la forme même de ses récits, où le temps se fragmente et se reconstruit selon la mémoire et les obsessions des personnages. Les scènes ne s'enchaînent pas toujours de façon linéaire, mais suivent plutôt le fil d'une conscience inquiète, marquée par la culpabilité ou par un passé qui ne cesse de revenir hanter le présent. Les silences, les non-dits, les ellipses deviennent aussi importantes que les événements racontés, comme si le véritable drame se jouait dans ce qui ne peut pas être dit ouvertement.

Mots-clés: intérieur, répression, espace, subjectivité, introspection

Introduction

Issue d'une famille aux racines aristocratiques, qui s'est manifestée en politique et en littérature, Anne Hébert est née le 1er août 1916 à Sainte-Catherine-de-la-Jacques-Cartier et est morte le 22 janvier 2000 à Montréal. Probablement l'écrivaine québécoise la plus distinguée du XX^{e} siècle, elle est à la fois poétesse, dramaturge et scénariste.

En explorant les paysages de son terroir, Saint-Catherine-de-Fossambault, paysages qui lui marqueront pleinement l'imaginaire poétique et romanesque, elle va les appeler par la suite sa « terre originelle ». Il faut aussi tenir compte que nous sommes au Canada, où le *blizzard* fait rage pendant l'hiver, ce qui fait la vie des gens se concentrer à l'intérieur pendant presque une moitié de l'année. Cette propension (qui rappelle en quelque sorte la théorie des climats de Montesquieu, madame de Staël et d'Hippolyte Taine) est accentuée par le fait que l'auteure fut isolée durant cinq ans, pendant son enfance, à cause d'une tuberculose. Par conséquent, elle prendra le goût de la lecture et une certaine prédilection pour l'intériorité, fût-elle spatiale ou psychologique. Attachée au début à la poésie - les chercheurs y ont décelé l'influence de Baudelaire et Rimbaud – Anne Hébert débute en 1942 avec le recueil *Les*

Songes en équilibre (Prix David), elle vire ensuite vers la nouvelle (*Le Torrent,* 1950), pour se consacrer définitivement au roman.

Par « littérature de l'intérieur » on entend de prime abord soit le fait qu'elle émane – par le truchement de la voix narrative - d'une expérience, traumatique dans la plupart des cas, soit qu'elle se fait l'expression d'un espace fermé sur lui-même. L'héroïne de *Kamouraska* (1970, roman qui repose sur des faits réels), par exemple, vit dans un milieu patriarcal, religieusement marqué (rappelons-nous de La Révolution tranquille de 1960-1966), par conséquent l'écriture qui en découle est une de l'enfermement, du repli, de la résistance intérieure.

Après une nuit d'angoisse au chevet de son deuxième mari, madame Elisabeth Rolland, née d'Aulnières revit – en analepse narrative - l'épisode du meurtre de son premier mari, Antoine Tassy, seigneur de Kamouraska, vingt ans plus tôt. Violent et dépravé, celui-ci détermine Elisabeth à s'enfouir avec ses deux enfants pour aller trouver refuge chez sa mère. Soignée par le docteur Nelson, elle devient sa maîtresse et demeure enceinte, feignant ensuite une réconciliation avec son mari pour sauver sa réputation. Mais la haine s'accroît, ainsi que les ressentiments du docteur. Après une tentative échouée d'empoisonnement, Nelson tue finalement Antoine puis prend la fuite, tandis qu'Elisabeth est traduite devant les tribunaux pour complicité. Faute de preuves, elle bénéficie d'un non-lieu, ensuite - vu le silence du docteur-épouse Jérôme Rolland, notaire de Québec.

Elle est la victime plus ou moins volontaire de « onze maternités en vingt-deux-ans », donc pour elle le vrai amour sera la transgression d'un interdit: « L'amour meurtrier. L'amour infâme. L'amour funeste. Amour. Amour. Unique vie de ce monde. La folie de l'amour. » (Hébert 1970, 11). L'espace lui-même où elle vit (ou survit) est imprégné de ce repli sur soi, de cette intériorisation:

> Dans la chambre au velours épais, aux meubles anglais, une voix d'homme s'enroue et marmonne quelque chose d'incompréhensible, au sujet de la gouttière. On entend, au loin, le pas lourd d'un cheval traînant une charrette. Il est deux heures du matin. Que peut bien faire cette charrette dans le désert de la nuit? (Hébert 1970, 12)

Cela revient à dire qu'Anne Hébert donne une voix à l'intime, au refoulé, au silence, en explorant cet univers clos, d'une grande complexité psychologique. La focalisation narrative devient de cette manière intimiste, subjective, sensorielle, comme pour donner la parole à une femme dans une société qui à l'époque continue à opprimer les femmes. C'est un roman de l'introspection, des états de conscience, d'autant plus vraisemblable qu'il fait référence au crime, *id est* à la culpabilité. Et la faute n'est pas que morale, elle a parfois tous les ingrédients de la damnation:

> Seule sa promptitude peut encore empêcher le mauvais sort de fondre à nouveau sur la maison. Il est des instants si fulgurants que la vérité se précipite à une vitesse folle. Découvre son sens le plus secret, son angoisse la plus aiguë. Vite! Vite! Il faut conjurer le danger. Empêcher à tout prix que l'ordre du monde soit perturbé à nouveau. Que je fasse défaut un seul instant et tout redevient possible. La folie renaîtra de ses cendres et je lui serai à nouveau livrée, pieds et poings liés, fagot bon pour le feu éternel. (Hébert 1970, 18)

C'est une écriture viscérale, qui révèle les tourments les plus secrets de l'âme et ses espaces confinés. Le personnage s'ouvre comme un gouffre psychologique, exhibant la répression qui ronge ses désirs inavoués, la folie qui le dévore, la solitude qui l'isole et la mort qui le hante. Les états de conscience sont capturés dans leur fluidité tourmentée, transformant

chaque pensée en un écho obsédant de l'intériorité aliénée. La lecture devient de la sorte une plongée hypnotique au cœur des conflits intérieurs, où le désir refoulé éclate en silence. Cela pèse, le décor devient oppressif, on suffoque:

> Mme Rolland cherche des yeux un refuge dans la pièce. La grande glace en pied reflète le petit guéridon encombré: verres, fioles, médicaments, journaux, livres pieux s'entassent en désordre. Soulevée sur une masse d'oreillers, livide, veille la figure traquée de Jérôme Rolland (Hébert 1970, 13–14)

L'époux se métamorphose en monstre, la relation devient du type bourreau-victime, le tout teinté des couleurs infernales:

> Le fond des cœurs apparaîtra. Parle pour toi, le fond de ton cœur, à toi, livré, retourné comme un vieux gant troué. Ainsi tu n'as jamais cru à mon innocence? Tu m'as toujours crainte comme la mort? Découvrir cela après dix-huit ans. Me menacer de vengeance éternelle. Te réfugier sous les paroles du livre saint. Jérôme me regarde par en dessous, surveillant l'effet de ses pointes. Je suis ta femme fidèle! Fidèle! Depuis dix-huit ans. Innocente! Je suis innocente! Ta suspicion. Toi si bon. Le sol se dérobe sous mes pieds. Mais tu n'en sauras rien. Tu n'as aucune prise sur moi. Ne rien donner de soi. Ne rien recevoir. Que les époux demeurent secrets l'un à l'autre. À jamais. Amen. (Hébert 1970, 16)

Voilà un bon échantillon d'existentialisme sartrien, si l'on pense au fameux « L'enfer, c'est les autres ». À cette différence près, que dans le roman d'Anne Hébert l'enfer c'est le magma de pulsions et de culpabilités inavouables de l'héroïne, que l'écriture essaye d'amener à la surface de la conscience. Le décor provincial étouffant, la vie bourgeoise conformiste, les conventions sociales font de la maison conjugale une prison pour Élisabeth, ainsi que l'isolement géographique (neige, froid). La sensation d'enfermement intérieur et extérieur en est renforcée, d'autant plus que l'espace rural n'est pas du tout idyllique, mais lieu de secrets, de violences cachées, de crimes étouffés.

Pour ce qui est du roman *Les fous de Bassan* (1982), l'architecture narrative en est différente.

Dans un village fictif (Griffin Creek) de Québec, habité depuis 1782 par des descendants de loyalistes anglais, Olivia et Nora Atkins, deux adolescentes de 17 et 15 ans disparaissent un soir de l'été 1936. L'intrigue se révèle progressivement, à travers les voix entrecoupées des habitants du village d'une part, des défuntes Nora et Olivia (« Olivia de la haute mer »), d'autre part. C'est une polyphonie qui renforce le mystère, on n'apprendra qu'à la fin que Stevens Brown - cousin des deux adolescentes - les a assassinées, dans un accès de furie incontrôlée.

L'atmosphère est pesante, chargée de violence et de regrets, ainsi que du désir de s'en évader. L'unité collective disparaît, ainsi que les traditions. L'unique lien social qui subsiste est la conscience collective de la culpabilité: « Nous sommes ensemble, liés les uns aux autres, pour le meilleur et pour le pire, jusqu'à ce que passe la figure du monde. » (Hébert 1982, 48)

À la différence de *Kamouraska*, le germe de la faute se trouve ici dans le terroir-même, dans cet huis clos oppressif dont on veut échapper, dans cette intériorité maladive. Ce qui n'est pas sans rappeler les références bibliques à la damnation, qui ont tellement influencé l'écriture d'Anne Hébert et dont parle Robert Harvey, entre autres:

> La force de séduction de l'œuvre d'Anne Hébert pourrait s'expliquer par l'influence déterminante qu'ont eue sur elle les textes sacrés religieux ou mythiques. L'auteure a su en

> fait s'approprier leurs schèmes, leurs archétypes et leurs symboles en en faisant l'armature de son œuvre. Profondément marquée par la culture judéo-chrétienne de son époque, Anne Hébert a d'abord entrepris l'exploration du sacré à partir de la Bible. (Harvey 2000, 124)

Dans ce village fouetté par la mer et le vent, la tragédie plonge ses racines loin, dans l'histoire d'un peuple obligé d'obéir aux commandements divins. Voilà pourquoi les renvois bibliques sont encore plus explicites que dans *Kamouraska,* à partir de l'épigraphe-même du roman, tiré de Saint Paul. Le pasteur Nicolas Jones, celui qui assure l'une des voix narratives de ce roman polyphonique (les différentes perspectives sont toutes centrées sur le moment du crime, ou avant et après) est conscient de la fuite irréparable du temps et du fait que la communauté s'effrite. Les maisons (l'intérieur) n'offrent plus d'abri: « Nos maisons se délabrent sur pied et moi, Nicolas Jones, pasteur sans troupeau, je m'étiole dans ce presbytère aux colonnes grises vermoulues » (Hébert 1982, 14)

C'est une lassitude presque existentielle, le désarroi d'un monde qui disparaît. Et parfois le contraste intérieur/extérieur fait un bruit assourdissant, amplifiant les échos intérieurs de cette attente effrayée aux accents eschatologiques:

> *Le Seigneur est mon berger*. Jusqu'à quand? *That is the question.* Dehors le crissement des insectes se déchaîne dans la nuit, enveloppe la maison d'une couverture bruissante. Tandis qu'il se passe quelque chose d'étrange à l'intérieur de la pièce où je demeure rivé à mon fauteuil. On dirait que mon sang bat hors de moi, cogne dans les murs et les poutres du plafond. Rumeur sourde, martelée. Combien de temps vais-je pouvoir supporter cela? (Hébert 1982, 22)

Comme dans la plupart de ses œuvres, Anne Hébert se penche, dans *Les fous de Bassan* (superbe pacte de lecture du titre, qui renvoie aux indomptables oiseaux de mer) sur la vie mystérieuse des passions, sur le réseau affectif très compliqué qui se forge dans une communauté fermée. Désirs inavouables (comme celui du pasteur pour les deux adolescentes disparues), passions violentes, obsessions (une plinthe de la maison du même pasteur est recouverte d'un graffiti obsédant, « été1936été1936 » répété en boucle comme un souvenir presque biblique du crime), désespoir et angoisse se mêlent pour former des individus révoltés, en quête d'une liberté toujours menacée, toujours illusoire.

La nature elle-même devient un écho de cet affrontement vraiment épique, un amplificateur de ce tumulte de passions. En d'autres termes, dans un pays de la violence, les éléments naturels se livrent, eux-aussi, de violents combats. Le crime est reconstitué par une pluralité de voix (journal, lettres, monologues, récit du pasteur Jones) et chaque voix porte sa vision, ses obsessions, ses justifications. Il n'y a donc pas une vérité unique mais une mosaïque de perceptions. Pour ce qui est de « la vie secrète des passions » dans une communauté fermée, il va de soi que la violence naît des désirs refoulés, des frustrations intimes. On est ainsi invités à habiter successivement plusieurs "intérieurs" psychiques, plutôt qu'à observer le village de l'extérieur.

En ce qui concerne finalement *Les Chambres de bois* (1958, qui est le premier des trois romans dans une chronologie proprement dite), le ton varie de nouveau, ainsi que l'échafaudage du récit. Structuré en trois parties, le roman raconte l'histoire de Catherine, l'aînée de la famille que l'on veut marier. Elle fréquente Michel de temps en temps, malgré le fait que celui-ci soit appartient à une classe sociale supérieure; il la demandera en mariage. Dans la deuxième partie, Catherine habite chez Michel. Ils dorment dans des chambres obscures séparées d'un long couloir que l'on nommera dorénavant " les chambres de bois

(voilà l'explication pour le pacte de lecture du titre) ". Le changement du lieu apporte un changement des occupations, Catherine doit désormais lire et coudre, activités qui lui paraissent fastidieuses. La sœur de Michel, Lia arrive soudainement dans la vie des deux. La relation malsaine existante entre Michel et Lia provoque d'abord la maladie de Catherine (et son intériorisation), ensuite - dans la troisième partie – sa décision de les quitter. Bruno apparaît, elle se sent poussée vers lui, mais déjà elle a gagné en maturité, elle n'aime plus comme avant. Malheureusement, Aline, la vieille servante qui avait toujours pris soin de Catherine est déjà vieille et meurt. Catherine annonce la nouvelle à Lia et à Michel, ainsi que son départ définitif, en redonnant son anneau à Michel.

L'espace clos devient une projection de l'âme, et on observe un mouvement en sens inverse, une sorte de paradoxe: Catherine passe d'un milieu ouvrier à la grande maison de Michel, mais l'effet en est négatif, l'ascension sociale rêvée se transforme en enfermement. Quant aux "chambres de bois" (sombres, couloir, rideaux tirés, interdiction de travailler), tout l'espace exprime la domination et la claustration. Anne Hébert construit en outre une symbolique du noir et blanc, du jour et de la nuit, de la transparence et de l'opacité; le combat de Catherine pour la lumière est finalement un combat pour la liberté intérieure.

Davantage penché vers le côté psychologique, *Les Chambres de bois* établit un lien plus étroit entre le décor (l'intérieur, les chambres en tant que telles) et les états d'âme, les tourments des personnages; surtout de Catherine, dont la maladie inexplicable (en apparence elle n'a rien) est en correspondance directe avec l'oppression exercée par ce huis clos, qui devient une sorte de matrice, de "lieu cybernétique" (Genette 1972, passim) si je peux emprunter le terme à la narratologie (c'est à dire d'espace où l'on exprime ses pensées et on échange des informations):

> Puis il y eut un instant, durable, évident, où Michel et Catherine ne furent que deux insectes armés, écrasés l'un sur l'autre dans un nid d'épines et d'herbes. Là-haut, on fermait les volets qui grincèrent interminablement. Michel à ses côtés ne bougeait pas, fasciné par cette seule fenêtre allumée dans la nuit.

En parlant de la poétique hébertienne, Pierre Emmanuel y voyait « un verbe austère et sec, rompu, soigneusement exclu de la musique » (Hébert 1982, Préface, 20), car au fait ce qui aurait pu paraître symbole est la réalité nue. Pour paraphraser le titre d'un volume célèbre, il y a une correspondance secrète entre les mots et les choses, les personnages se forgent et se définissent en relation avec le milieu, leurs pensées comme leurs êtres étant - jusqu'au moment de la délivrance – prisonniers de ces "chambres de bois".

L'intensité poétique avec laquelle l'auteure explore d'une part les espaces clos, d'autre part les consciences tourmentées font écho à l'âme québécoise, le conflit intérieur devenant source pour les conflits de l'identité. Par le truchement de monologues intérieurs et de voix plurielles, Anne Hébert rompt avec la linéarité narrative traditionnelle et se situe d'emblée en pleine modernité. L'intériorité hébertienne qui unit corps et âme ne repose pas sur une description extérieure, mais elle est une émanation de la subjectivité, poétique et tragique à la fois. De cette manière, elle aboutit à l'essence littéraire, ses romans - qu'il s'agisse de confinement poétique ou de polyphonie mythique – devenant des labyrinthes de la conscience, qui est une conscience québécoises.

« L'espace vécu » dont parle Georges Poulet (Poulet 1982, passim) est parallèle ou analogue au « temps vécu »". À l'aide du monologue, des mécanismes de la mémoire, du flux de la conscience, des analepses narratives et de la focalisation interne, on parcourt le chemin – je

dirais initiatique – de l'intérieur vers l'extérieur, qu'il s'agisse de l'intériorité psychologique (conscience), sociale (village, communauté, famille) ou spatiale (maison, chambres, espaces clos).

Dans tous les trois cas dont on a parlé, il existe un effet très intéressant de l'écriture d'Anne Hébert qui fait éclater de l'intérieur les mythes de la respectabilité. Dans *Kamouraska*, l'épouse respectable, mère de onze enfants, cache un passé de passion et de violence; le roman met à nu l'hypocrisie des apparences et des conventions. Dans *Les fous de Bassan*, la communauté dite "élue" (langage biblique, pasteur, mythe d'un éden) se révèle traversée par le désir, la jalousie, la violence meurtrière. Finalement, dans *Les chambres de bois*, l'ascension sociale, le mariage avec un homme riche, la vie confortable se renversent en tyrannie intime. C'est un travail de sape, une fissure pratiquée par la révélation des passions secrètes. Cette ouverture à partir de l'intérieur met en évidence les tensions entre la pression sociale et le désir de liberté intérieure; même lorsqu'elles ne s'en échappent pas complètement, les consciences des personnages ouvrent un espace de questionnement.

Pour ce qui est de la portée symbolique de ces trois récits, il convient peut-être de revenir à l'analyse de Robert Harvey. Voila ce qu'il observe:

> Son intérêt pour ce qu'elle appelait alors les « mystères chrétiens », ou mythes chrétiens dirions-nous plus justement aujourd'hui, s'est maintenu tout au long de son œuvre, mais l'horizon de son objet s'est modifié progressivement. Empruntant d'abord sa symbolique au langage des Écritures, l'auteure en viendra par la suite à découvrir dans l'écriture elle-même les ressources nécessaires pour subsumer le sacré. Comme la plupart des religions du monde ont un arrière-plan mythologique, il n'est donc pas étonnant que l'écriture d'Anne Hébert ait fini par rejoindre le mythe dans son essence, sans plus avoir à s'encombrer de l'imagerie proprement religieuse des débuts de l'œuvre. La plupart des critiques ont éludé cet aspect religieux des premières œuvres d'Anne Hébert en tentant, sous le couvert d'une étiquette commode – l'excuse de la jeunesse et de l'immaturité de l'auteure – de récupérer cet « encombrant » bagage culturel, plutôt que de lui accorder la place qui lui revient dans l'évolution de la symbolique de l'œuvre. La mythocritique a pourtant démontré la fonction structurante du discours chrétien de la perte ou du salut dans la littérature occidentale, *a fortiori* québécoise. (Harvey 2000, 207)

Conclusions

En fin de compte, l'œuvre romanesque d'Anne Hébert se laisse appréhender comme une vaste exploration des lieux clos où se nouent les drames de la conscience, à la croisée du psychologique, du social et du symbolique. Qu'il s'agisse des intérieurs domestiques, des villages isolés ou des chambres obscures, ces espaces ne sont jamais de simples décors, mais les projections sensibles d'âmes tourmentées, travaillées par la culpabilité, le désir et la violence refoulée. En ce sens, parler de « littérature de l'intérieur » revient à désigner une écriture qui fait surgir la vérité des êtres depuis les profondeurs de leur subjectivité, en faisant éclater les apparences sociales. Les trois romans analysés – *Kamouraska*, *Les fous de Bassan* et *Les chambres de bois* – explorent, chacun à sa façon, le motif de l'enfermement, mais en en déplaçant sans cesse les enjeux. Dans *Kamouraska*, l'espace intérieur est à la fois lieu de claustration et théâtre d'un crime, où l'épouse "respectable" se révèle porteuse d'un passé de passion meurtrière, faisant éclater le mythe de la vertu conjugale et maternelle. Dans *Les fous de Bassan*, c'est la communauté tout entière qui devient un huis clos oppressant, traversé par des désirs inavouables et une culpabilité partagée, comme si le terroir lui-même

portait la marque de la faute et de la damnation. Enfin, *Les chambres de bois* montre comment l'ascension sociale rêvée se métamorphose en tyrannie intime, les chambres sombres de la grande maison figurant une prison symbolique où se consumerait lentement la liberté intérieure de l'héroïne.

L'écriture hébertienne vise précisément, on le dit de nouveau, à faire éclater de l'intérieur les mythes de la respectabilité. La femme modèle, la communauté élue, le mariage avantageux se défont au contact des forces obscures qui les habitent, révélant un sous-sol de passions, de frustrations et de violences que le discours social tente d'étouffer. À travers monologues intérieurs, polyphonie des voix, analepses et focalisation interne, la narration épouse les mouvements sinueux de la conscience et enregistre les vibrations les plus secrètes de l'âme. Le lecteur est ainsi invité moins à regarder des personnages de l'extérieur qu'à habiter successivement leurs "intérieurs" psychiques, dans une sorte de parcours initiatique qui mène de l'espace clos à une forme de lucidité, sinon de libération.

Par ailleurs, l'ancrage de cette poétique de l'intériorité dans la culture judéo-chrétienne et dans les mythes chrétiens, tels que les met en lumière Robert Harvey, confère à ces drames individuels une portée symbolique plus large. La culpabilité, la faute, la damnation ou le salut ne relèvent plus seulement d'un imaginaire religieux hérité, mais se trouvent réélaborés par l'écriture elle-même, qui en fait la trame d'une mythologie intime et collective. Peu à peu, l'œuvre se détache de l'imagerie strictement religieuse pour rejoindre le mythe dans son essence, tout en conservant la tension fondamentale entre perte et salut qui hante l'identité québécoise.

En définitive, les romans d'Anne Hébert apparaissent comme de véritables labyrinthes de la conscience, où l'on chemine de l'intérieur vers l'extérieur en suivant les méandres du souvenir, du désir et de la peur. « L'espace vécu », pour reprendre l'expression de Georges Poulet y est indissociable d'un « temps vécu » où se rejouent sans cesse les traumatismes fondateurs. En donnant voix au refoulé et au silence dans des univers clos travaillés par la violence et la culpabilité, Anne Hébert atteint une forme d'essence littéraire où l'intime devient foyer de questionnement éthique, existentiel et identitaire, au cœur même de la modernité québécoise.

Bibliographie

Corpus
Hébert, Anne. 1958. *Les chambres de bois*. Paris: Seuil.
—. 1970. *Kamouraska*. Paris: Seuil.
—. 1982. *Les fous de Bassan*. Paris: Seuil.

Livres
Bishop, Neil. 1993. *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.
Bouchard, Denis. 1977. *Une lecture d'Anne Hébert: la recherche d'une mythologie*. Montréal: Hurtubise HMH. Coll. « Cahiers du Québec. Littérature » 34.
Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.
Harvey, Robert. 2000. *Poétique d'Anne Hébert: jeunesse et genèse, suivi de Lecture du* Tombeau des rois. Québec: L'instant même.
Poulet, Georges. 1982. *L'espace proustien*. Paris: Gallimard.

Articles
Aylwin, Ulric. 1967. « Au pays de la fille maigre: *Les chambres de bois* d'Anne Hébert ». *Les Cahiers de Sainte-Marie* 4: 37–50.
Boivin, Aurélien. 1996. « *Les fous de Bassan* ou le procès de la société mâle ». Dans *Pour une lecture du roman québécois. De Marie-Claire Blais à Victor-Lévy Beaulieu*, 325–344.
Cahiers Anne Hébert. 2005. « Le temps sauvage selon Anne Hébert ». Nº 6. Sherbrooke: Université de Sherbrooke.