

La Belle Bête de Marie-Claire Blais du conte éponyme à l'histoire familiale

Avant qu'elle ne publie en 1965 *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, célèbre parodie d'un Québec rural idéalisé, Marie-Claire Blais, dans *La Belle Bête* paru en 1959, s'était déjà attardée à dépeindre sur un même mode caricatural, mais sans humour, les liens d'une famille vivant à la campagne. Dans cette toute première oeuvre, plutôt que de pasticher le roman réaliste comme elle le fera dans *Une saison*, c'est du conte de fées qu'elle s'inspire en le contrefaisant de façon brillante. En plus d'avoir maintes fois souligné la nature poétique et mythique des oeuvres antérieures à *Une saison*, certains critiques ont déjà étudié dans *La Belle Bête* cette réécriture des légendes dorées de l'enfance.¹ Ils se sont vivement intéressés au jeu auquel s'est livrée Marie-Claire Blais avec divers "mythologèmes" d'origine féerique comme "Cendrillon" et "Blanche-Neige," mais provenant aussi de mythes comme ceux d'Oedipe, d'Électre, de Narcisse et de Faust. La plupart des littéraires, cependant, écartant rapidement le commentaire psychanalytique surtout en rapport avec la romancière même, ont surtout analysé l'oeuvre dans une perspective féministe (voir Waelti-Walters) ou sociologique (voir Slama). Quarante ans après la parution de *La Belle Bête*, nous croyons qu'il importe de scruter ce livre en relation avec ce que l'on sait de la vie de l'auteure, non pas par voyeurisme, mais parce que cette approche permet d'éclairer certains aspects du roman auxquels on s'est très peu attardé jusqu'à présent, surtout lorsque l'on met cet *imaginaire* en relation avec "La Belle et la Bête," conte éponyme du titre. Nous verrons d'ailleurs que cette interdépendance propose une explication psychique à l'envoûtement que cette tragédie insolite déploie sur le lecteur, dépassant de bien loin celle

de fable macabre sortie d'une jeune imagination débridée à laquelle on a trop tendance à la confiner.

Mais commençons par rappeler dans ses grandes lignes l'histoire narrée. L'on y trouve trois personnages principaux qui, dans une inexorable dialectique affective amour/haine, s'entre-détruisent. Louise, une veuve encore ravissante et riche propriétaire terrienne, adore son fils Patrice, mais cet adolescent d'une beauté admirable est idiot, ce qu'elle refuse d'admettre, d'où le nom de "belle bête." Par contre, cette femme n'éprouve que dégoût envers sa fille aînée, Isabelle-Marie, qui est laide. Devant ce rejet, celle-ci, tout en idéalisant le père mort, jalouse son frère et hait l'injuste mère d'une égale passion qui la consume. Dans sa souffrance solitaire, elle s'adonne entièrement à la culture des champs et à son ressentiment: elle est obsédée par le désir de détruire la beauté de Patrice. Bientôt, deux étrangers interviendront dans la vie de ce trio familial. Lors d'un voyage en ville, Louise fait la connaissance de Lanz, un dandy paresseux, qu'elle épousera par la suite. C'est ainsi qu'elle s'aliène son fils qui, jaloux et poussé par sa soeur, tue Lanz avec son cheval en furie. Mais ce qui désole surtout Louise, c'est la nouvelle qu'elle est atteinte d'un cancer à la joue. Elle trouvera consolation dans la beauté superbe de son fils qu'elle idolâtre. Le deuxième étranger, Michael, est un jeune aveugle que Isabelle-Marie rencontre lors d'une fête à une ferme voisine. Croyant qu'elle est belle, celui-ci en tombe amoureux et l'épouse. Une petite fille aussi laide naîtra de cette union et lorsque Michael recouvre la vue, il bat sa femme et l'abandonne avec l'enfant. Isabelle-Marie qui se réfugie à la ferme maternelle est à nouveau rongée par l'ancienne jalousie. Pour se venger, elle défigure son frère en le poussant dans un bassin d'eau bouillante, préparé pour désinfecter la plaie de sa mère. Dénoncée par sa fillette Anne, Isabelle-Marie est chassée de la ferme, tandis que Patrice, laid à son tour, est enfermé dans un asile de fous. Pendant quelques temps celui-ci est pris en charge par Faust, vieux comédien détraqué mais génial. Malheureusement bientôt ce nouvel ami meurt. Le roman s'achève sur trois autres morts. Par vengeance, Isabelle-Marie met le feu aux terres de sa mère et supprime ainsi celle-ci. Par la suite, elle se jette sous un train. Quant à son frère qui s'évade de l'hospice, ne retrouvant que des cendres où avait été la ferme maternelle, il se noie dans le lac à la recherche de sa beauté.

Contrairement aux critiques qui donnent assez peu d'importance au titre *La Belle Bête* choisi par l'écrivaine, si ce n'est de leur permettre d'affirmer l'importance des contes de fées en général dans l'oeuvre, nous croyons que

ce conte-ci est capital tant au point de vue thématique que formel. Ce pouvoir structurant du titre, et ainsi du conte, a d'ailleurs peut-être échappé en particulier aux nombreux commentateurs anglophones à cause de sa traduction anglaise *Mad Shadows* qui insiste plus sur la dimension démentielle et diabolique du texte, que sur la dialectique entre beauté et laideur, et tous les autres termes oppositionnels que le roman met en jeu: corps/esprit; amour/haine; bien/mal; masculin/féminin. Selon nous, il est certain que la jeune Marie-Claire Blais a trouvé non seulement consciemment dans ce conte des affinités, mais des correspondances à son *imaginaire*, à ses désirs les plus inconscients. Avant de livrer à une psycho-critique *La Belle Bête* et le conte éponyme, peut-être faut-il mentionner que la réticence à analyser ainsi les écrits de Blais provient probablement d'une réaction respectueuse devant la grande timidité et les réserves de l'auteure à dévoiler son intimité, bien que, surtout depuis la parution des *Nuits de l'Underground* en 1978, elle ait affirmé de façon plus volubile,² et son lesbianisme et la part autobiographique de son oeuvre. Lorsqu'on lui demande vers la même époque pourquoi les critiques n'avait jamais auparavant mentionné sa relation intime avec Mary Meigs, elle répond: "I guess they do not feel comfortable with the truth" (Oore 129, E49).³ Toutefois, l'écrivaine persistera pendant longtemps à nier l'apport autobiographique de ses premiers livres qui sont, d'après elle, plutôt de type "sacré," existant "outside of time and place," alors que les autres, plus objectifs, remettent en question la société (Oore 126, E29, E30). Elle avouera cependant à propos de *ses romans d'adolescence* que "Quand on est très jeune, on écrit beaucoup par impulsion, parce qu'on est révolté, parce qu'il faut s'exprimer pour exprimer sa révolte et ses désirs" (Oore 132, E72). Même si elle contrôle bien les ressources de son écriture, nous croyons, à l'instar de Jean Éthier-Blais, qu'à ses débuts elle n'est pas maîtresse de son imagination (229), transposant dans l'allégorie et le mythe son drame intérieur.

Le fait qu'elle n'ait mis que quinze jours à écrire son livre est aussi un gage de l'urgence de son imaginaire à surgir, à naître.⁴ Sans doute, comme elle l'affirme, elle veut rejoindre par des symboles la totalité de la vie (Callaghan 33). Mais, par surcroît, sa grande sensibilité a su photographier l'irrationnel, a su plonger aux sources mêmes de l'enfance et nous en ramener les tragiques images du douloureux apprentissage au contact de la réalité. C'est cette *écriture primordiale* et *instinctive* qui nous servira de jalon car c'est à travers cette atmosphère lyrique, que les personnages allégoriques, à demi-désincarnés et réduits à leur destin essentiel, réactivent les conflits

émotifs de l'auteure et révèlent les structures d'oppression qui les provoquent. Ne déclare-t-elle pas après la parution de *La Belle Bête*, que c'est un roman d'"éternelle passion" dont le monde "jaillit de l'Inconnu, dur et avide" ("Lettre") et dont les personnages sont tirés de son subconscient pour les fixer dans l'harmonie rassurante de la réalité?⁵ Curieusement, beaucoup plus tard, elle trouvera "déplaisant [l']esprit de candeur, de naïveté" qui s'en dégage, peut-être en raison d'une vérité qu'il ne convient pas de se rappeler (Oore 130, E58). Il n'est d'ailleurs pas dans notre intention de réduire l'oeuvre à la résolution ou non de quelques complexes oedipiens ou autres, mais plutôt de l'ouvrir en examinant ses symboles et ses structures en relation avec ce que l'on sait de l'auteure et du conte éponyme, et de l'interaction qui s'effectue entre ces trois niveaux et le lecteur même. Loin de n'être que simplement biographique, l'objet de notre analyse implique aussi la psychologie des personnages fictifs, celle des contes de fées et, à travers tout lecteur, celle de notre culture.

À premier abord, que la jeune romancière ait été attirée par "La Belle et la Bête" n'a rien de surprenant. N'est-ce pas l'une des histoires féeriques les plus aimées des fillettes, une fable puissante sur le sens de l'amour telle que la tradition patriarcale l'enseigne? Mais ce qui a sans doute séduit la jeune fille "farouche" qui déjà "détestait les structures rigides" (Fabi 3-4), c'est que la protagoniste de ce conte, plus que dans les autres, possède une certaine autonomie. Il importe peut-être de rappeler que si de façon générale ces récits, en tant que psychodrames, aident les garçons à plus d'indépendance, de liberté et de pouvoir, ce n'est pas le cas pour les fillettes. Au contraire, celles-ci sont subtilement conditionnées, par le message et les structures, à la dépendance et à la passivité (Waelti-Walters 5). Nous verrons que "La Belle et la Bête" n'échappe pas à cette loi misogyne, mais l'héroïne y manifeste, malgré tout, une certaine volonté, qui est la plupart du temps absente des autres contes. Un autre facteur important dans cette histoire et auquel pouvait s'identifier Blais, c'est que Belle, la protagoniste, contrairement à ses soeurs, dans la maison de son père, "employait la plus grande partie de son temps à lire de bons livres," et que dans le château de la Bête elle fut "éblouie" par la magnificence de la bibliothèque dont la provision de livres l'assurait contre l'ennui (99, 108). Quand elle était jeune, l'auteure se percevait comme un "ra[t] de bibliothèqu[e]" (Marcotte 194) à un point tel qu'elle s'est "sentie marginale [. . .] très jeune" à cause de cet amour passionné de l'écriture et des livres (Oore 128, E46). Signalons enfin un autre fait sûrement significatif dans la prédilection de Blais pour ce

conte, c'est que Cocteau, un des auteurs qu'elle cite souvent comme influence (Oore 124, E10, E11) a non seulement fait un film de "La Belle et la Bête" (1946), mais qu'il en a publié le scénario un an avant la parution même de *La Belle Bête*. Cocteau la séduit à la fois par ses fables mythiques et symboliques et parce qu'il représente, à cause de ses dons multiples, l'artiste complet, et comme Rimbaud, un autre auteur favori (Oore 123, E1), l'artiste marginal et même maudit à cause de son homosexualité.⁶

"La Belle et la Bête" a aussi retenu l'attention de la jeune écrivaine pour des raisons moins conscientes. Cependant, avant de se pencher sur l'*histoire familiale*, il importe de s'interroger sur la "programmation psychique" du conte même. D'après les critiques qui se sont intéressés à la nature des récits féeriques, ceux-ci "transpos[e] the initiation process into the sphere of imagination" permettant à l'enfant d'accéder à la maturation, de naître à la société, grâce au pouvoir d'une poésie symbolique (voir entre autres Lüthi 59). Ce langage particulier, qui traduit un matériel inconscient, permet à l'enfant de renoncer à ses désirs infantiles et de percevoir les avantages d'un comportement conforme à la morale (Bettelheim 4-19). Plus récemment, la critique féministe a démontré que cette transmission de l'héritage culturel est plus que moins misogyne et sexiste (voir Waelti-Walters). En premier lieu, il s'agit donc de considérer ce que "La Belle et la Bête" enseigne à la petite fille par sa dynamique et découvrir quels relations et sentiments primordiaux ce récit extériorise de façon concrète et visible (Lüthi 51). Ensuite, il faudra se questionner sur ce que cette histoire, à l'origine de *La Belle Bête*, révèle de l'auteure et de son projet d'écriture.

Ce conte semble manifester particulièrement trois conjonctures capitales chez l'enfant: la rivalité fraternelle, le passage de l'amour parental à celui matrimonial, ainsi qu'une différenciation sexuelle certaine. Même si les versions plus récentes ont tendance à euphémiser ou à taire la jalousie des deux soeurs de Belle—peut-être camoufle-t-on cette rivalité pour des raisons de "rectitude politique" ou parce que les familles nombreuses sont aujourd'hui chose du passé—nul doute que ce conflit familial est essentiel au déroulement et à la *morale* du récit: la "mauvaise" conduite des deux soeurs (leur envie, leur vanité) qui seront punies permet de différencier le comportement "idéal" de Belle (son altruisme, sa patience, son amour). Si cet antagonisme fraternel, à la fois primordial dans le conte et le roman, a intéressé Blais, c'est, croyons-nous, qu'elle a été marquée dans son enfance par une situation analogue. Pendant six ans, en effet, Marie-Claire occupera en enfant unique une place privilégiée auprès de ses parents, jusqu'à ce qu'elle se voie

détrôner dans cette affection par la naissance d'un garçon. Émotivement, celle-ci a sûrement subi un choc qu'elle dut refouler, et qui fut d'autant plus pénible à réprimer qu'au cours des ans elle a dû prendre conscience des maintes prérogatives accordées à ce frère cadet, simplement parce qu'il était un garçon plutôt qu'une fille. La personnalité de celui-ci s'avérera d'ailleurs être aux antipodes de celle de sa soeur: "il n'aime pas lire [et] il ne comprend rien à ses goûts culturels et musicaux" (Fabi 12).

Deux poèmes de *Pays voilés* (1963), recueil au ton plutôt élégiaque, lève timidement le voile sur ce drame infantile ténébreux. Dans "L'enfant que j'étais" apparaît une "Petite ombre / Dans le paysage suppliant" "de l'incendie de l'enfance" qui regarde parfois la narratrice "de ses yeux nocturnes" (*Oeuvre* 112). "Les roseaux noirs" sont beaucoup plus évocateurs de la rivalité fraternelle:

- Où vas-tu? disait ma mère. / Elle retenait mon épaule frémissante sous ses
doigts de marbre,
- Jouer à la guerre / Près des roseaux noirs . . .
- N'oublie pas ton frère cadet, / Disait ma mère,
Mais en jouant à la guerre / Nous avons perdu nos compagnons, et nous avons oublié
Mon frère enseveli sous les roseaux noirs. (*Oeuvre* 135)

Dans une entrevue, vers la même époque, Blais reconnaît que les enfants infligent la cruauté, mais qu'ils la subissent aussi (Oore 134, E81). Plus tard, elle dira à Gilles Marcotte, "que les parents qui ont plusieurs enfants [comme les siens] n'ont pas le temps de ne s'occuper que d'un seul," tout doué que soit celui-ci, comparant cette situation à "l'artiste [qui] n'a pas tellement de place [dans la] collectivité" (193). Elle ajoutera qu'on peut se permettre dans les livres d'être injurieux envers les adultes, et ainsi envers les parents, parce qu'ils sont "vraiment des juges envers les autres," c'est-à-dire qu'ils font souffrir (202). Le poème "Les roseaux noirs" dévoile clairement cette dialectique de pouvoir douloureuse entre frère et soeur, et aussi entre parents et enfants, comme *La Belle Bête* qui raconte une histoire de haine envers une "mère qui n'avait jamais su faire le juste partage entre ses enfants" (133). Et ceci nous amène à considérer la deuxième thématique cruciale dans le conte et le roman, celle du passage de l'amour parental à l'amour conjugal.

En apparence, la mère semble totalement absente de "La Belle et la Bête," il ne reste plus qu'un père veuf idéalisé qui se donne à ses enfants et qui se préoccupe de l'avenir de ses trois filles. La psychologie explique cette disparition fréquente de la mère dans l'univers féerique, qui parfois réapparaît sous

le déguisement de la mauvaise belle-mère/sorcière, comme une conséquence du conflit oedipien de la petite fille qui élimine sa concurrente pour s'approprier l'amour paternel (Bettelheim 112-14). Mais, comme la fillette veut malgré tout continuer à bénéficier des bonnes grâces de la mère pré-oedipienne merveilleusement bonne, à l'arrière-plan apparaît la bonne fée qui tend à réduire le sentiment de culpabilité qu'elle peut éprouver envers la rivale oedipienne. Ainsi, dans "La Belle et la Bête," la bonne fée, qui survient dans un rêve de Belle, lui promet de la récompenser de s'être sacrifiée en prenant la place de son père auprès de la Bête pour être mangée, croit-elle. Le conflit oedipien est par conséquent résolu: la jeune fille, dont la virginité est symbolisée par cette rose échangée entre le père et la Bête, passe ainsi de la dépendance paternelle à celle d'un futur mari, selon le rituel traditionnel patriarcal. À la fin du conte, on mentionne brièvement le rôle de la mauvaise fée, qui était responsable de la transformation du beau prince en Bête. Si la mère oedipienne est une rivale pour la fillette, elle s'avère être aussi désastreuse pour le garçon qui extériorise dans son apparence de bête l'interdit de l'amour incestueux.

Bien que le roman ait transformé plusieurs de ces données narratives, auxquelles nous nous attarderons plus loin, on peut y reconnaître la dialectique mimétique triangulaire oedipienne. Patrice, le fils trop aimé, devient "bête" en raison du tabou de l'inceste qui est transgressé: Louise, souligne le texte, "le suppliait de ne jamais quitter sa mère pour une épouse ou une amie" (136-37). Isabelle-Marie, qui idéalise son père mort, déteste sa mère, dont le statut de sorcière est thériomorphisé par ce cancer qui lui dévore le visage, signe aussi de l'amour incestueux envers son fils.⁷ Quant à l'échange matrimonial, même s'il n'est que de courte durée, on le retrouve inversé dans le couple Isabelle-Marie/Michael qui célèbre leur mariage dans l'allégresse comme à la fin du conte: celle-ci, comparable à une bête à cause de sa laideur, joue à être belle pour son amoureux aveugle. Sans doute, de rattacher le psychodrame féerique à celui de l'auteure est-il hasardeux, mais certains faits nous semblent assez probants pour les signaler. Ainsi une ancienne compagne de classe du secondaire de Marie-Claire Blais se souvient qu'il "semblait y avoir souvent conflit entre sa mère et elle" et qu'à une occasion cette dernière, qui pourtant "ne dévoilait rien d'elle-même," avait affirmé "furieuse" que sa mère "la détestait" (Fabi 4). Remarquons aussi que ses parents depuis les tout débuts s'opposaient de façon véhémement aux goûts et projets littéraires de leur fille (Fabi 3), bien que son père paraisse plus magnanime lorsqu'il "offre d'acheter une maison plus grande où elle aurait

sa chambre seule” pour pouvoir s’adonner à l’écriture, proposition qu’elle déclinera préférant déménager pour plus d’isolement et de calme (Fabi 4).

Dans le poème “Les roseaux noirs” mentionné précédemment, l’un des seuls du recueil évoquant des souvenirs d’enfance, rappelons l’attitude inquisitrice de la mère, l’injonction de prendre soin du frère cadet, et surtout son animosité: “Elle retenait mon épaule frémissante sous ses doigts de marbre.” L’on retrouve dans le roman un passage semblable où la mère, s’inquiétant de l’absence de Patrice, interroge sa fille sur ses propres allées et venues et s’oppose à elle avec la même agressivité: “Louise reprenait, avec son austérité feinte, l’expression de sa haine envers cette fille qu’elle méprisait. Elle posa sa main glacée sur l’épaule osseuse d’Isabelle-Marie [. . .] La main serrait l’épaule frêle. Les ongles pénétraient. Tout le mépris de Louise pour sa fille giclait comme du pus au bout des ongles” (81-82). En réponse à cette haine, à la fin du livre, la protagoniste réagira violemment contre “celle qui l’avait meurtrie depuis son enfance comme un infatigable bourreau” (179), la détruisant dans un incendie. Ne pourrait-on pas d’ailleurs relier cette punition par le feu au châtement divin des gens de Sodome et Gomorrhe, condamnés comme le veut la tradition pour leur transgression sexuelle. Dans “La Belle et la Bête,” les deux soeurs immensément vaniteuses et jalouses, et mal-mariées, qui ressemblent beaucoup à Louise, seront de même châtiées pour avoir mal aimé: la bonne fée les transformera en statues, ce qui n’est pas sans rappeler le sort de la désobéissante femme de Lot qui sera elle aussi métamorphosée de la sorte.

Cette incursion dans le domaine de la transgression et de l’inversion sexuelle n’a rien d’in vraisemblable, étant donné que la troisième conjoncture infantile que soulève “La Belle et la Bête” est celle de la différenciation sexuelle, c’est-à-dire que le récit prescrit inconsciemment à l’enfant les rôles sexuels auxquels il doit se plier pour être accepté dans la société. Cette histoire, nous l’avons vu, énonce d’abord la loi matrimoniale, elle “normalise” l’échange de la fille entre le père et le futur gendre, comme l’a démontré Lévi-Strauss dans ses *Structures élémentaires de la parenté*. Le coffre plein de bijoux donné au père en retour d’une de ses filles métaphorise bien ce commerce socio-culturel auquel se rattache le tabou de l’inceste. Moins évident, mais non pas moins efficace, se trouve dans le conte le paradigme patriarcal de l’identité sexuelle, à savoir une définition traditionnelle de la féminité et de la masculinité. Pour devenir vraiment femme, il ne suffit pas de posséder la beauté, analogon symbolique de l’innocence et de la virginité, mais la fille ne doit pas être vaine, jalouse et éprise de gloire et de

richesses comme les sœurs de Belle. Il faut de plus vénérer ses parents, ne pas mentir, être patiente. Surtout, par sa beauté, sa bonté et sa vertu, il lui faut humaniser l'agressivité instinctive du partenaire masculin qui lui est destiné, et accepter son sort volontairement. La contrepartie spécifiant la virilité, bien que plus schématique, n'en est pas moins distincte: l'homme ne doit pas se complaire dans sa propre beauté, ni dans son intelligence—les deux sœurs sont punies d'avoir épousé de tels hommes—et il se doit de combattre ses impulsions agressives, ses manières brusques et frustes afin d'être régénéré par l'amour salvateur d'une femme, symbolisé par l'eau que Belle verse sur la tête de la Bête pour la ramener à la conscience.

Maints critiques ont déjà observé que Marie-Claire Blais a de la difficulté à suivre ces critères de différenciation sexuelles chez ses personnages (voir Oore 28, C101). En fait, non seulement a-t-elle subverti les rôles génériques entre le frère et la sœur, identifiant d'abord celui-là à la beauté et celle-ci à l'agressivité, mais elle a donné à sa protagoniste Isabelle-Marie une identité double, ou mieux une identité trouble, sur laquelle nous reviendrons plus loin. Déjà à l'école secondaire, Blais "détestait les structures rigides; [. . .] ça semblait l'étouffer" (Fabi 4). En 1965, dans une entrevue, elle déclare: "I want to be free of such things, what you call systems" et, à propos de l'enfance, affirme que nous sommes tous nés mauvais et qu'il est alors impossible d'échapper à "*la peur*. . . it is not rational at all. It is a kind of sickness . . . the dependence upon your fears" (Callaghan 32). À la question "Est-ce que vous êtes heureuse?" que lui pose beaucoup plus tard Marcotte, elle répondra curieusement en retournant au temps de l'enfance: "je crois beaucoup à l'artiste heureux. [. . .] Je voudrais que les autres le soient, en tout cas, le deviennent, parce que les choses qu'on a connues quand on était très jeune, ce sentiment justement de ne pas faire partie de la société, d'être un peu un enfant maudit, on souhaiterait que ceux qui viendront ne connaissent plus ça" (208). Nous croyons que ce *mal-être* que l'auteure associe à l'enfance est relié étroitement à ce que les "systèmes" phallocentriques de la famille et de la culture imposent inexorablement, bien que plus ou moins inconsciemment, sur les jeunes. Ceux-ci ne doivent-ils pas se comporter selon leur sexe au risque de réprobation morale, de punition ou de ridicule?

"Je me suis toujours sentie marginale depuis que je suis très jeune, déclare-t-elle, ne serait-ce que d'avoir commencé à écrire très jeune" (Oore 128, E46); la tournure de phrase indique toutefois que l'écriture n'est qu'un facteur parmi d'autres causant l'isolement, l'exclusion. D'après nous, le choix de "La Belle et la Bête" comme paradigme de son premier roman n'est

pas étranger à cette marginalisation ressentie très tôt, rattachée à des complications au niveau de l'identification sexuelle. Une lecture hâtive du conte semble indiquer que la beauté est primordiale chez la femme, et que chez l'homme l'agressivité métaphorisée dans la laideur de la Bête est condamnée. Pourtant si on y regarde de plus près, on se rend compte que ces critères sexués sont loin d'être aussi rigides que ce qu'on retrouve habituellement dans le monde féerique. Ainsi le surnom de la protagoniste, Belle, marque bien l'importance de l'apparence physique chez la jeune fille, mais sa décision de remplacer son père, malgré le refus de ce dernier, montre aussi une certaine autonomie. De plus, il importe de rappeler que les deux soeurs sont en partie punies en raison même de leur vanité. La beauté n'y est d'ailleurs pas l'apanage exclusif des femmes, puisque l'une des soeurs avait épousé un gentilhomme qui "était si épris de sa propre figure, qu'il n'était occupé que de cela depuis le matin jusqu'au soir et méprisait la beauté de sa femme" (112), bien que ce comportement anti-masculin soit condamné. Mais c'est surtout la Bête qui nous apparaît problématique dans sa nature: cet être est double parce qu'à la fois humain et animal, laid comme une bête mais "pas bête." On a d'ailleurs peu noté qu'on se réfère à lui au féminin et que son caractère, au-delà du symbolisme, n'a rien de la masculinité traditionnelle. Il aime les roses "mieux que toute chose au monde" (105), est d'une extrême patience, déclare à Belle qu'il "n'y a ici de maîtresse qu'elle" (108), et il accepte de mourir d'amour. Sans doute la psychanalyse pourrait certifier que ce comportement plutôt féminin est causé par le trop grand attachement de la mère oedipienne/sorcière et, pour que puisse naître le beau prince, il faut que l'animalité (le tabou de l'inceste) meure. Il n'en demeure pas moins que l'univers de ce conte se rattache intimement au questionnement posé par la différenciation sexuelle.

Dans *La Belle Bête*, il est évident que l'auteure, en renversant dans sa représentation du frère et de la soeur les caractères traditionnellement réservés aux deux sexes, voulait remettre en question ce rigide conformisme sexuel. La beauté, la faiblesse, la dépendance et la passivité conventionnellement féminines sont donc conférées à Patrice, alors que l'intelligence, l'agressivité, la ruse et la force physique le sont à Isabelle-Marie. Il faut voir par contre dans cette inversion *générique* plus qu'une simple attaque féministe contre le culte de beauté et ses dérivés, comme l'ont interprétée certains critiques (voir Waelti-Walters 45-57). Le titre même *La Belle Bête*, qui unit la Belle et la Bête dans une seule et même entité, indique bien que la problématique dont il s'agit est avant tout celle d'un mélange sexuel qui, nul

doute, est associé à l'homosexualité, ce mal qu'on n'ose nommer et qui, selon Sartre, est le paradigme même de la duplicité des êtres, cet état maudit, cette marginalité dont la jeune écrivaine fut consciente très tôt.⁸ Il est curieux d'ailleurs que la critique ne se soit pas interrogée un peu plus sur la double duplicité que suggère le nom même de la protagoniste, Isabelle, c'est-à-dire Isa la belle, comme la nomme maintes fois Michael (55, 90, 114), et Marie, surtout quand on sait l'importance que Marie-Claire Blais, qui a elle-même un double prénom, accorde au nom de ses personnages.⁹ "La perversité, écrit-elle d'Isabelle-Marie, était, chez elle, une seconde nature comme chez ces êtres doubles qui ont une vie, le jour, et une autre, plus effrayante, la nuit," citation on ne peut plus révélatrice de la vie cachée de l'homosexuel. Il importe de rappeler ici l'épigraphe de la première partie du roman, tirée de l'oeuvre de Rosamond Lehmann, une des "grandes passions littéraires" de Blais à l'époque de *La Belle Bête* (Marcotte 194). Cette auteure britannique, qui a exploité le thème de l'homosexualité féminine et masculine dans certaines de ses oeuvres, et fut la traductrice du scénario de "La Belle et la Bête" de Cocteau, rejoint la même duplicité des êtres (LeSturgeon 31, 41):

Des créatures d'épouvante qui ne se recroquevilleront pas, inoffensives à la lumière du jour, pour retomber dans la mixture du jour, d'où elles sont sorties, mais qui vont s'enfler et devenir des monstres . . . dont personne n'a jamais rêvé, dont personne n'a jamais su que faire, des monstres destructeurs qui vivent à jamais. (7)

Le roman décrira, à peu près dans les mêmes mots, cette duplicité diurne/nocturne d'Isabelle-Marie, "perversité [qui] était, chez elle, une seconde nature" (82).

Isa la belle, c'est la "vierge monstrueuse" comme dit le texte (95), c'est-à-dire la lesbienne comme l'indique on ne peut plus clairement le nom "Isa . . . ancien nom donné à l'Île de Lesbos," une parcelle de terre perdue/possédée par la mer/mère (Moreau 572-73). Les connotations symboliques du mot Marie, en plus d'être, rappelons-le, l'un des noms de l'écrivaine, sont aussi révélatrices. La plus évidente est celle religieuse associée au culte marial, étant donné que toutes les petites Québécoises ont ce prénom en commun. Dès leur naissance un modèle féminin leur est ainsi prescrit. Mais si Marie est la mère du Christ—que la chrétienté choisira comme patronne des femmes et surtout des mères—c'est aussi par étymologie (et homophonie) l'étoile et la maîtresse des mers. L'étude de la première poésie démontre très bien cette filiation entre les deux termes mer/mère envers lesquels l'auteure réagit de

façon très ambivalente, déchirée par la double contrainte amour/haine (Tremblay 119).

La psychanalyse traditionnelle perçoit dans la relation lesbienne une reconstitution de la relation pré-oedipienne avec la mère, qui présente des traits symbiotiques suggérant un manque de séparation, une fusion entre le moi et l'autre, une absence de reconnaissance de l'autre (voir O'Connor 264-74). Bien que, de nos jours, certains thérapeutes tendent à relativiser ce "diagnostic," admettant que les difficultés symbiotiques avec la mère phallique puissent se résoudre à l'extérieur du modèle oedipien hétérosexuel classique, il n'y a aucun doute que les institutions sociales privilégient dans leurs structures mêmes le modèle oedipien. Pour accéder à l'ordre symbolique et à la "maturité sexuelle," l'enfant doit être "coupé" (castré) de la dyade maternelle par l'intervention de la figure paternelle (le Nom/non du Père). Cette séparation doit se faire, de plus, selon la règle générique sexuelle "normale," l'enfant devant s'identifier au parent du même sexe pour désirer celui du sexe opposé. Toutefois, l'imposante littérature psychanalytique prouve que rien n'est aussi simple et qu'il existe toujours une dialectique plus ou moins résolue, fluide, entre le *sémiotique* (le pré-oedipien), comme le nomme Kristeva (*Pouvoirs* 87), et le symbolique (l'ordre social). Ainsi, nonobstant le sexe biologique de l'enfant, retrouve-t-on dans la triade parentale une dialectique mimétique à la fois identitaire et désirante: l'enfant s'identifie à ses deux géniteurs et les désire, à des degrés divers, en tant que modèles et/ou rivaux.

Au risque d'être "psychanalytiquement incorrect," nous croyons que René Girard condense avec économie cette ambivalence, lorsqu'il traite du complexe d'Oedipe considéré par la théorie analytique classique comme étant normal (hétérosexuel) ou anormal (homosexuel). D'après Girard, cette catégorisation est superflue lorsqu'on considère que l'Oedipe a une double origine: d'une part, peu importe son sexe, par mimétisme, l'enfant prend comme objet le parent que lui suggère le désir de l'autre parent et vice-versa, et d'autre part la rivalité même que peut soulever ce conflit de désir peut s'érotiser, que le parent soit du sexe opposé ou non (voir 488-540). Il est donc toujours très difficile de départager ces jeux primordiaux antagonistes et érotiques. D'après ce que nous avons vu, chez Marie-Claire Blais cette double contrainte amour/haine surtout vis-à-vis de la mère et la problématique de l'identification sexuelle qui en découle semblent probantes. Les propos de Mary Meigs qui fut sa compagne intime pendant plus d'une décennie corroborent cette interprétation.¹⁰

La différenciation sexuelle dans *La Belle Bête* est particulièrement révélatrice de cette ambivalence vis-à-vis des parents et d'un rôle sexuel distinct. Isabelle-Marie qui détestera sa mère jusqu'à tuer celle-ci, jalouse aussi son frère jusqu'à la mort (153), le rendant laid comme elle, à cause des liens qui le rattachent trop étroitement à la mère. L'eau maternelle dans laquelle il se complait, lui brûlera finalement le visage, avant qu'elle ne le noie. Les trois personnages, du reste, se fusionnent à la fin dans une difformité commune *abjecte*, signe de cette "chora" indifférenciatrice dangereuse de la dyade pré-oedipienne qu'a décrite Kristeva (*Pouvoirs* 18-22). Le personnage de Patrice *sémiotise* le désir doublement interdit (incestueux et lesbien) d'union à la mère, érotisation de la rivalité entre fille et mère pour l'objet paternel désiré, lequel est idéalisé dans la mort. Dans "La Belle et la Bête," nous l'avons vu précédemment, Belle aime son père veuf de façon inconditionnelle, jusqu'à ce que celui-ci lui trouve un prétendant. Dans *La Belle Bête*, Isabelle adorerait sa mère veuve à la façon de son frère, si celle-ci le lui permettait, mais cela lui est interdit; ce désir incestueux (et inverti) est d'ailleurs thériomorphisé dans sa laideur (comme la Bête dans le conte).

Dans "La Belle et la Bête," l'ambivalence de Belle vis-à-vis de la mère est métaphorisée ainsi: la bonne fée représente la mère modèle, alors que la mère morte et la mauvaise fée incarnent la mère rivale. Dans *La Belle Bête*, le père, rival de la fille dans l'affection de la mère, est mort, idéalisé comme la bonne fée dans le conte, mais il est aussi remplacé, comme la mauvaise fée, par le beau-père Lanz (c'est-à-dire lance/*Phallus*), symbole de l'autorité paternelle par son fouet et sa canne d'or, personnage qui sera tué par Isabelle-Marie par l'intermédiaire de Patrice. Par mimétisme, la rivalité ne va jamais sans une certaine identification, ce qui explique qu'Isabelle-Marie "ressemblait à son père" (23) et boîte comme Lanz (29, 36, 51, 87).

Rappelons que cet handicap à la jambe se trouvait chez Oedipe qui avait épousé sa mère. Isabelle-Marie dira de même que Lanz, en se mariant à Louise, avait épousé sa mère, ce qui poussera Patrice à le tuer par jalousie. Toute la thématique d'agressivité reliée à Isabelle-Marie n'est pas non plus étrangère à une identification masculine: ses mains, son corps, ses gestes se transforment en lames (15), couteau (20), glaive (36), poignard (52, 149), griffes (28, 31, 141, 176) et "ongles démoniaques" (140, 149).

Dans le roman, le renversement des traits caractériels consacrés traditionnellement à chacun des sexes est plus qu'une simple attaque contre le conformisme des rôles sexuels, comme l'a affirmé jusqu'à présent la critique. *La Belle Bête* questionne et même renverse les assises psycho-sociales de "La

Belle et la Bête” qui, selon Bettelheim, mieux que toute autre conte de fées bien connu “makes it obvious that a child’s oedipal attachment to a parent is natural, desirable, and has the most positive consequences for all, if during the process of maturation it is transferred and transformed as it becomes detached from the parent and concentrated on the lover” (307). Pour Belle, si l’oedipe est résolu en beauté parce que considéré “normal” par la société, pour Isabelle-Marie il dégénère en laideur et en tragédie parce que jugé “anormal.” “[S]on crime,” d’avoir voulu prendre la place du frère auprès de la mère, qui, avoue-t-elle à Louise, était “son seul moyen de vivre” (153), elle en refuse la responsabilité. Pourtant elle a honte de cette “blessure d’enfer” (143) qui la condamne à faire partie de cette “race des laids, éternellement vouée au mépris” (122). Pendant un certain temps, elle a vécu dans le mensonge auprès de Michael: “Elle résolut donc de jouer à être belle, [c’est-à-dire à être *normale*,] pour lui” (53), à le devenir même “à force de le vouloir” (65), mais sans succès. Celui-ci, devant la supercherie, réagira avec horreur, désespoir et violence (121). Hors de l’enfance et au contraire du conte de fées, l’amour dans le couple “normal,” hétérosexuel, semble impossible. Il met en jeu des marionnettes qui jouent souvent aux échecs, comme Louise et Lanz (69, 103), et pire il est comparé à une bataille sans merci entre bêtes. La narratrice, dans une page saisissante décrivant le “terrible amour” d’un couple de chats, à qui elle donne le nom de “Belles Bêtes,” fusionnent leurs ébats à ceux des humains:

Leurs gémissements haletaient, rauques, impitoyables comme des spasmes de mourants. Le mâle étreignait la femelle et l’expression de ses grands yeux châtiés variait de l’animal à l’humain et de l’humain à une révolte impossible, close, morte. (101)

À l’inverse du conte, où la sexualité humanisée est promesse de bonheur, dans le roman, la sexualité entre mâle et femelle reste bestiale et entraîne la mort. Quant à la *différence*, peut-être s’agit-il pour prévenir la tragédie d’en être “presque heureux[x]” comme Isabelle-Marie fut tentée de le croire au début du roman avant de succomber à sa passion vengeresse.

Le seul espoir de bonheur, bien éphémère du reste, à la fin du roman, est ce havre de paix, de joie et d’amitié que Patrice trouve auprès de Faust à l’asile d’aliénés où Louise l’a enfermé lorsqu’il est devenu laid. La référence à Faust est révélatrice en ce qu’elle unit deux thématiques que Marie-Claire Blais privilégiera dans toute son oeuvre: celle de l’art salvateur et celle de l’artiste maudit, différent, rejeté par la société parce qu’il a transgressé les lois. Le monde de l’asile est un *underground* pré-oedipien où les personnages

peuvent enfreindre impunément la réalité par imagination et même dans leur sexualité. C'est dans ce lieu, à la fois refuge et prison, que s'effectue la métamorphose de la Bête en beau prince: Faust, en effet, qui joue au roi, surnomme Patrice son Prince (170-71). Les premiers poèmes de Blais présentaient aussi ces liens entre l'enfance, la vie artistique et l'homosexualité: par l'art, le héros comme l'artiste, et ainsi l'auteure, retourne à la dyade paradisiaque pré-oedipienne (Tremblay 121). Faust, ce "fantastique possédé génialement fou" (167), représente le parfait créateur à l'écoute de la "musique de son âme" (172), mais il est aussi relié à une sexualité transgressive, comme le suggère bien sa transformation imaginaire en chat, puis en cheval qui se laisse monter par Patrice qui désire retourner à son lac (168-69). Ici comme dans tout le roman, cette bête est du reste associée à une sexualité débridée, instinctive, plus particulièrement à la symbiose pré-maternelle.

Quand ce "bouffon" (168), lui aussi "monstrueux" (167), mourra, Patrice perdra l'unique être qui l'ait aimé pour lui-même en véritable amant.¹¹ Faust, à l'inverse de Louise qui, elle, a réellement vendu son âme pour les biens terrestres, s'est donné sans réserve à Patrice, rendant hommage à sa laideur même (167).¹² L'intérêt que Patrice porte à une araignée (174-75), insecte qu'Isabelle-Marie avait défendu à Michael de tuer (115), est un indice significatif sur la laideur maintenant commune au frère et à la soeur. L'araignée est en effet un symbole de malfeasance et une caricature de la divinité, comme l'est l'homosexuel pour l'homme "normal." Par contre, de celle-ci émane un fil mystérieux qui lui permet en artiste d'accéder à la liberté et à la création au risque même de mourir. La "laideur" répulsive a ainsi une valeur de rachat. Mais la mort de Faust condamne Patrice à une destruction semblable à celle d'Isabelle-Marie, lorsqu'elle réalise qu'elle a tué la terre; il tuera d'ailleurs par mégarde l'araignée qu'il avait apprivoisée. Sans l'unique moyen d'accès à la symbiose maternelle, il ne reste pour l'un et l'autre que la mort: Patrice noyé dans *le sémiotique*, Isabelle-Marie détruite par *l'ordre symbolique* représenté par le train bondé de monde. Ne survivra de cette tragédie familiale que Anne, la fillette d'Isabelle-Marie, libre de toute attache parentale et fraternelle, mais laide comme sa mère, donc sans doute elle aussi destinée à la marginalité. Tout chez celle-ci, d'ailleurs, contredit, pour ne pas dire parodie, la symbolique qui se rattache à son nom: Anne qui en hébreu veut dire "pleine de grâce" et qui, pour l'hagiographie, est la patronne des femmes enceintes.

On aura compris que le but de cette analyse n'était pas de réduire le roman à l'inconscient de Marie-Claire Blais. Il s'agissait plutôt de mieux appréhender les structures narratives et les thématiques privilégiées en

ouvrant l'oeuvre à un jeu dialogique entre l'intertexte féerique qui l'a inspirée, l'histoire familiale dont elle s'est nourrie et même l'ordre symbolique transmis par toutes les institutions qu'elle interroge. Selon Kristeva, l'oeuvre d'art provient d'une sublimation magistrale de crises de subjectivité auxquelles le créateur survit à travers le travail et le jeu des signes (Lechte 24-25). Les signes, peut-on dire, produisent un corps, car sans l'oeuvre ne reste plus que la maladie et la mort. Marie-Claire Blais acquiesce; l'écriture est essentielle pour elle: "C'est une passion [...] c'est une consolation à la vie, ça donne le courage d'exister" (Oore 128, E40). L'écriture, c'est aussi un combat, un moyen de prendre sa place dans l'ordre symbolique. Pour Kristeva, le roman adolescent, entre autres, est un refus de la perte de soi, un triomphe de l'Ego à travers le texte fétiche (11). Écrire devient ainsi un compliment essentiel au phallus, sinon le phallus *par excellence*, et il dépend, pour cette raison, d'une paternité idéale. Ainsi l'écrivaine de *La Belle Bête* ne pouvait-elle survivre qu'en réécrivant "La Belle et la Bête," la fille laide/différente/rebelle s'identifiant au Père et à sa tradition "féerique," pour mieux les remettre en question et même tenter de les détrôner. L'anti-conte cherche donc à remplacer le conte. À travers l'intensité poétique surgit le *sémiotique pré-oedipien*, à la fois répulsif/attractif et abject/jouissif. Mais pour que le texte survive, il doit finalement se plier à la castration, à l'ordre symbolique; le désir de la mère doit être échangé pour le Nom/non du Père. Comme la toile symétrique et artistique fabriquée par la bête monstrueuse, le texte romanesque est le produit de la tragédie d'Isabelle-Marie, la véritable "Belle Bête," sublimation du déchirement identitaire de l'auteure.

NOTES

- 1 Voir en particulier B. Godard, J. Waelti-Walters et B. Slama.
- 2 Blais, dans une entrevue avec Marcotte en 1983, affirmera: "Je suis contre la discrétion maintenant! J'étais un être impossible, très sauvage [à l'époque de *La Belle Bête*]" (203).
- 3 La lettre et le nombre qui suit réfèrent à l'article dont Oore et MacLennan font un résumé dans leur bibliographie commentée. Nous utiliserons ce procédé pour les autres références à cet ouvrage.
- 4 Le père Georges-Henri Lévesque, qui, fasciné par ce qu'elle avait écrit jusqu'alors, trouvait son oeuvre incohérente, lui demanda si elle pouvait "écrire une histoire simple et claire" (cité dans l'article anonyme, *Marie-Claire Blais: Dossier de presse* 6).
- 5 Blais, "Note de l'auteur." Lorsque Guy Fournier lui demande si les personnages qui s'affrontent dans *La Belle Bête* sont "une transposition de personnages" qu'elle a connus, elle répond: "Aucunement. Ils sont nés hors de moi et de mon connu." Pourtant ajoute-t-elle de façon ambiguë: "inconsciemment, la logique [des destins que je trace] est cette préoccupation de ma vraisemblance à moi . . ."

- 6 Elle dira de l'époque où elle a écrit *La Belle Bête*: "il faut penser que les artistes étaient des êtres marginaux quand même. Je pense que cette espèce d'amour de l'art, des artistes qu'il y avait, nous l'avons beaucoup moins aujourd'hui" (Marcotte 193). Signalons à propos d'une influence probable de Cocteau, que *Les Enfants terribles* (1929) décrit l'amour possessif et destructeur d'une jeune fille nommée Élisabeth pour son frère cadet, et que *Les Parents terribles* (1938) présente l'amour incestueux d'une mère pour son fils unique.
- 7 Dans la première version du célèbre roman *Angéline de Montbrun* de Laure Conan, la transgression incestueuse était de même représentée par un défigurement inexplicable. Voir la note à la page 79.
- 8 Il semble, d'après Sartre, que l'homosexuel peut vivre dans la *mauvaise foi* en cachant son orientation ou il peut, au contraire, *devenir* homosexuel en s'affirmant aux yeux des autres: *se créant* en accord avec les accidents de la vie et en réaction à eux. Voir Le Bitoux et Barbedette. Cette duplicité de l'homosexuel est un thème que Blais reprendra dans plusieurs de ses romans.
- 9 "J'ai toujours été fascinée par les noms et plus encore par les noms que l'on choisit et qui font partie, précisément, d'un code." (Oore 133, E76)
- 10 D'après Mary Meigs, la jeune auteure qui avait une *faiblesse* pour les femmes plus vieilles qu'elle (54-55) aimait à camoufler les rondeurs de son anatomie, une "obsession," souligne-t-elle, contraire à celle qu'ont habituellement les femmes à petits seins qui rêvent d'en avoir de plus gros (42). D'après nous, cette "passion" de se dissimuler le corps et, selon Meigs, cette "preternatural modesty" (42) sont symptomatiques sinon d'un rejet de la féminité, du moins d'une résistance identitaire.
- 11 Un des premiers poèmes de Marie-Claire Blais, "Luigi," met en scène un saltimbanque qu'on peut associer à l'artiste et à l'homosexuel. Il est lui aussi rejeté et, désespéré, il se suicide.
- 12 L'auteure a inversé le sens de la légende faustienne: le "magicien" Faust dans *La Belle Bête* échange les biens terrestres contre un surplus d'âme, la folie lui donnant accès aux "biens de l'enfance."

BIBLIOGRAPHIE

- Berman, Emanuel, ed. *Essential Papers on Literature and Psychoanalysis*. New York and London: New York UP, 1993.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment*. 1976. Rpt. Markham, Ont.: Penguin Books Canada Ltd, 1982.
- Blais, Marie-Claire. *La Belle Bête*. 1959. Rpt. Paris: Flammarion, 1961.
- . "Lettre à des lecteurs." *Points de vue* 5.5 (jan. 1960): 2.
- . "Luigi (ou l'histoire d'un saltimbanque)." *Emourie* 5 (oct. 1957): 51-52.
- . "Note de l'auteur." *Le Carabin* (Univ. Laval) 17 nov. 1960: 5.
- . *Oeuvre poétique 1957-1996*. Montréal: Boréal compact, 1997.
- Callaghan, Barry. "An Interview with Marie-Claire Blais." *Tamarack Review* 37 (Fall 1965): 29-34.
- Cocteau, Jean. *La Belle et la Bête*. Monaco: Éditions du Rocher, 1958.
- . *Les Enfants terribles*. Paris: Bernard Grasset, 1929.
- . *Les Parents terribles*. 1938. Rpt. Paris: Le livre de poche, 1961.
- Conan, Laure. *Angéline de Montbrun*. 1882. Rpt. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1990.
- Duffy, Maureen. *The Erotic World of the Faery*. New York: Avon Books, 1980.
- Dufresne, Georges. "Marie-Claire Blais, visionnaire." *Cité Libre* 11.33 (jan. 1961): 24-25.

- Éthier-Blais, Jean. *Signets II*. Montréal: Cercle du livre de France, 1967.
- Fabi, Thérèse. *Le Monde perturbé des jeunes dans l'oeuvre de Marie-Claire Blais. Sa vie, son oeuvre, la critique: essai*. Montréal: Agence d'Arc Inc., 1973.
- Fournier, Guy. "Comment l'auteur voit son roman *La Belle Bête*." *Perspectives* 2.1 (2 jan. 1960): 6-7.
- Girard, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1978.
- Godard, Barbara. "Blais's *La Belle Bête*: Infernal Fairy Tale." *Violence in the Canadian Novel since 1960*. Ed. Terry Goldie and Virginia Harger-Grinling. St. John's: Memorial University of Newfoundland, 1981. 159-75.
- Green, Mary Jean. *Marie-Claire Blais*. New York: Twayne Publishers, 1995.
- Hofsess, John. "I am, simply, a writer." *Books in Canada* 8.2 (Feb. 1979): 8-10.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 1980.
- . "Le sujet en procès." *Artaud*. Paris: 10/18, 1973. 43-108.
- . "The Adolescent Novel." *Abjection, Melancholia, and Love*. Ed. John Fletcher and Andrew Benjamin. London and N.Y.: Routledge, 1991. 8-23.
- Le Bitoux, Jean et Gilles Barbedette. "Jean-Paul Sartre: The Final Interview." *Christopher Street* (July-Aug. 1980): 32-37.
- Lechte, John. "Art, Love, and Melancholia in the Work of Julia Kristeva." *Abjection, Melancholia, and Love*. Ed. John Fletcher and Andrew Benjamin. London and N.Y.: Routledge, 1991. 24-41.
- Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie. "La Belle et la Bête." *Les plus beaux contes français*. Paris: Hachette, 1960. 99-112.
- Lévi-Strauss, Claude. *Structures élémentaires de la parenté*. Paris: Plon, 1949.
- LeStourgeon, Diana E. *Rosamond Lehmann*. New York: Twayne Publishers, 1965.
- Lüthi, Max. *Once Upon a Time: On the Nature of Fairy Tales*. Bloomington: Indiana UP, 1976.
- Marcotte, Gilles. "Marie-Claire Blais: 'Je veux aller le plus loin possible.'" *Voix et Images* 8.2 (hiver 1983): 191-209.
- Marie-Claire Blais: Dossier de presse 1959-1980*. Sherbrooke: Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981.
- Mauron, Charles. "Les origines d'un mythe personnel chez l'écrivain." *Critique sociologique et critique psychanalytique*. Bruxelles: Éd. de l'Institut de Sociologie de l'Univ. Libre de Bruxelles, 1970. 91-98.
- Meigs, Mary. "From *Lily Briscoe, a self-portrait*." *Exile* (Spring/Summer 1980): 39-64.
- Moreau, Gérard. "Le rêve et le réalisme dans *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais." *Revue de l'Université d'Ottawa* 42. 4 (oct.-déc. 1972): 570-74.
- O'Connor, Noreen and Joanna Ryan. *Wild Desires & Mistaken Identities: Lesbianism & Psychoanalysis*. New York: Columbia UP, 1993.
- Oore, Irène and Oriel C.L. MacLennan. *Marie-Claire Blais: An Annotated Bibliography*. Toronto: ECW Press, 1998.
- Slama, Beatrice. "*La Belle Bête* ou la double scène." *Voix et Images* 3. 2 (hiver 1983): 213-28.
- Tremblay, Victor-Laurent. "'Poétice' affective de Marie-Claire Blais." *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers III*. Ed. Ginette Adamson and Eunice Myers. New York: UP of America, 1997. 117-23.
- Waelti-Walters, Jennifer. *Fairy Tales and the Female Imagination*. Montreal: Eden Press, 1982.
- Wider, Catherine. *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*. Paris: Dunod, 1988.