

Les approches thématique et mythocritique

Maurice Émond

Number 65, March 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45359ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

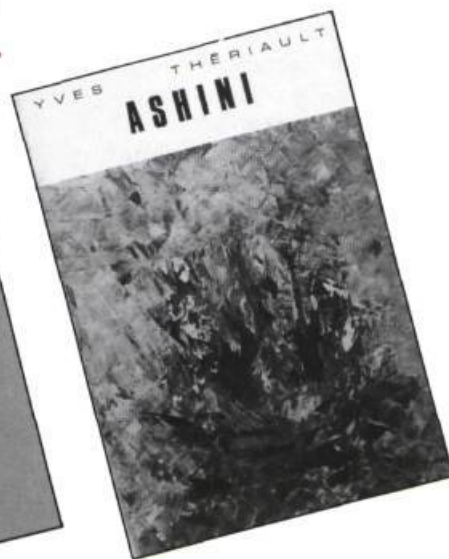
[Explore this journal](#)

Cite this article

Émond, M. (1987). Les approches thématique et mythocritique. *Québec français*, (65), 88–91.

Les approches thématique et mythocritique

Avec ce numéro, *Québec français* inaugure une nouvelle chronique destinée à mieux faire connaître les théories littéraires. Le texte de Maurice Émond a animé la discussion d'une table-ronde au congrès de l'AQPF le 24 octobre dernier.



Parler des approches thématique et mythocritique, c'est voir surgir à l'esprit des mots comme thèmes, motifs, images, mythes, archétypes, symboles, imaginaire, et bien d'autres. Des mots bien simples en apparence, utilisés couramment, mais qui ne sont pas toujours faciles à définir, leur sens se modifiant avec les époques, les démarches critiques, les utilisateurs eux-mêmes. Le mot thème, par exemple, ne présente à première vue aucune difficulté. C'est un mot qu'on utilise un peu partout, qu'il s'agisse d'un thème en musique, en peinture, en littérature, en linguistique ou en politique, mais avec, dans chaque discipline, un sens différent. Il en est de même du mot mythe qui peut signifier pour les uns une histoire sacrée, donc une histoire vraie, une vérité absolue, et pour les autres une pure fiction. Avec de tels écarts dans l'utilisation de ces mots, il n'est guère étonnant de voir les approches thématique ou mythocritique emprunter mille chemins jusqu'à devenir parfaitement méconnaissables pour les uns et les autres. Sans vouloir m'attarder trop longuement à des considérations théoriques, ni présenter une description détaillée des différentes approches possibles, il m'apparaît important de bien les situer les unes par rapport aux autres et d'en voir quelques applications concrètes.

maurice émond

Au cours des années 1960, la thématique, par exemple, faisait figure de « nouvelle critique » devant la critique historique, à la fois omniprésente et toute-puissante. En France, en particulier, à la suite des travaux de Gaston Bachelard, elle trouvait dans les discours critiques d'un Georges Poulet, d'un Jean-Pierre Richard, d'un Jean Rousset ou d'un Jean Starobinski, pour ne nommer que ceux-là, des applications particulièrement révélatrices du nouvel esprit critique alors en cours. Puis, se sont développées rapidement les approches sémiotiques et formalistes qui ont pris l'avant-scène, ce qui n'a pas empêché de nombreux critiques de continuer d'explorer avec succès une critique thématique qui, tout en poursuivant dans la voie des aînés, s'enrichissait des différents travaux en histoire des religions (tels ceux de Mir-

cea Éliade) ou des recherches en anthropologie (je pense, en particulier, aux études de Gilbert Durand dont son livre intitulé *les Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*¹. On assiste d'ailleurs depuis quelques années à un intérêt renouvelé pour une certaine critique thématique et pour des approches qui lui sont apparentées, telles la mythocritique, l'archétypologie ou la mythanalyse. Je mentionne à titre d'illustration deux numéros récents de revues privilégiant la théorie littéraire: d'abord, au Québec, la revue *Études littéraires* de l'université Laval qui publiait en avril 1984 un numéro consacré au mythe littéraire². Plus récemment encore, en novembre 1985, la revue *Poétique*³, publiée à Paris, consacrait un numéro au thème en littérature.

Aux structures de l'imagination correspondent de toute nécessité des structures formelles.

Mais qu'est-ce que la thématique, qu'est-ce qu'un thème? En linguistique, le mot thème occupe une place de plus en plus grande, surtout à la suite des travaux de linguistes dans le sillage d'Émile Benveniste. Le mot thème (en anglais *topic*) opposé à rhème (en anglais *comment*) signifie pour ces linguistes ce dont on parle ou ce « à propos de » quoi est énoncé la phrase ou le discours. Si je dis: « Le chien courait vers son maître », « le chien » est le thème et « courait vers son maître », le rhème. C'est-à-dire que « le chien » est l'objet à propos duquel on affirme quelque chose et « courait vers son maître », ce qu'on dit à propos de l'objet, le commentaire si l'on veut. Mais ces définitions linguistiques ne peuvent s'appliquer en critique littéraire, qui ne s'en tient pas à l'échelle de la phrase. En littérature, un thème est plus qu'un segment ou un énoncé. Shlomith Rimmon-Kenan le définit comme « une construction dont l'assemblage s'effectue à partir d'éléments discontinus du texte. En bref, l'unité plus large à laquelle se réfère le thème en littérature n'est pas de l'ordre de la phrase mais de celui du texte considéré comme un tout, et le texte représente plus que la somme de ses phrases⁴ ». Pour ma part, je me rapproche davantage de la définition qu'en donne Jean-Pierre Richard dans son livre sur *l'Univers imaginaire de Mallarmé*: « Un thème [est] un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixe, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde... Le thème nous apparaît alors comme l'élément transitif qui nous permet de parcourir en divers sens toute l'étendue interne de l'oeuvre, ou plutôt comme l'élément charnière grâce auquel elle s'articule en un volume signifiant⁵ ». Avec Richard, nous ne sommes pas loin de cette autre définition du thème à la fois forme et structure

L'objectivité du critique n'est donc pas de se départir de son propre imaginaire mais bien de l'activer pour aller à la rencontre du sens même d'une oeuvre.

que propose Jean Rousset dans *Forme et Signification*: « [...] zones de coïncidence, [...] points de suture [...] les « thèmes » insistants qui signalent une piste de la rêverie peuvent être en même temps des « schèmes » formels par la fonction qui leur est assignée dans l'organisation générale, leur situation dans le développement, leurs phases d'affleurement ou d'immersion, de condensation ou d'alternance, leur contribution aux rythmes d'ensemble, leurs relations respectives. Aux structures de l'imagination correspondent de toute nécessité des structures formelles⁶ ». En résumé, le thème littéraire est bien une construction, un principe organisateur, un lieu de convergence, une structure, une « constitution spécifique », une sorte de « patron dynamique ».

Nous nous rapprochons de plus en plus d'une réalité particulièrement importante pour ceux qui pratiquent la thématique ou la mythocritique: la réalité de l'imaginaire. À ne pas confondre avec l'inconscient. La thématique n'est pas la psychocritique. Lors d'une entrevue réalisée à Radio-Canada le 20 novembre 1975, Jean-Pierre Richard répondait à André Belleau: « Mais on pourrait dire [...] que le regard thématique correspond, lui, au niveau de l'élaboration secondaire, c'est-à-dire celui du système conscient-préconscient, celui où la pulsion se rationalise, se symbolise aussi et se figure, celui où interviennent le temps et l'espace, parce que dans l'inconscient[...] il n'y a pas de temps ni d'espace⁷ ». Thématique et imaginaire sont étroitement associés. Bachelard, philosophe de l'imagination, a montré, mieux que tout autre, l'importance de l'imaginaire. Il affirme dans son livre *l'Air et les Songes*: « Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image* c'est *imaginaire*. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté⁸ ». Dans une conférence prononcée en Italie au mois d'octobre 1982, Jean Burgos, directeur du Centre de recherche Imaginaire et Création à Chambéry en France et également auteur d'un livre important intitulé *Pour une poétique de l'imaginaire*, disait: « L'Imaginaire[...] n'est plus aujourd'hui le domaine de toutes les évasions rendues possibles et renouvelées par les faits et méfaits d'une imagination définie à jamais comme la folle du logis, et

devant s'en tenir à ce rôle[...]. Au contraire, c'est en termes de vie et de réalité vivante que va se définir, depuis Jean Piaget et Gilbert Durand, l'imaginaire, carrefour d'échanges entre des forces opposées et complémentaires[...] c'est dans ses rapports avec l'imaginaire que la littérature cesse d'être le lieu de toute diversion pour devenir expérience et occasion d'une conversion à une réalité plus vraie, parce que plus totale et plus vivante, que celle que nous prenons d'abord comme référent⁹ ».

De tels propos nous conduisent directement à l'attitude critique qui peut être la nôtre devant un texte littéraire. Il s'agit

Il ne faut succomber ni à l'envoûtement du texte ni à celui de son propre langage critique.

de pratiquer une lecture attentive aux moindres sollicitations du texte, une lecture la moins prévenue possible, sans préméditation systématique. En un premier temps, faire une lecture lente, « tout en antennes et en regards »¹⁰, dirait Jean Rousset, une lecture qui s'abandonne volontiers au texte, confiante de trouver dans l'oeuvre même les « lois internes », l'architecture secrète, la thématique même.

Mais il ne faut pas se méprendre sur la nature d'une telle lecture. Il ne s'agit nullement d'une lecture paresseuse, impressionniste ou contemplative, d'une lecture passive qui se laisse balloter par l'humeur d'un moment ou la séduction d'une image. Il s'agit, bien au contraire, d'une lecture active et exigeante. Cette absence de préméditation systématique, cette lecture non prévenue ne signifie nullement que le lecteur fait table rase de ses connaissances, de sa culture, de sa sensibilité ou de son propre imaginaire. L'illusion serait justement de croire en cette *tabula rasa* aristotélicienne, en une objectivité qui reposerait sur le vide intérieur. Une lecture dynamique et créative exige la participation de tout l'être, tant de l'intelligence que de la sensibilité. Il s'agit bien d'une lecture inventive, d'une lecture qui réinvente. L'objectivité du critique n'est donc pas de se départir de son propre imaginaire mais bien de l'activer pour aller à la rencontre du sens même d'une oeuvre. Cette disponibilité privilégie un investissement dynamique de tout l'être à la moindre sollicitation du texte. « Il ne s'agit pas », ajoute encore Richard, « de lire le texte dans sa lettre philologique comme on le faisait autrefois, mais il s'agit d'apporter au texte une sorte de surplus de sens. Il y a une inflation du sens¹¹ ».

Toutefois, cette lecture offre des pièges qu'il faut éviter. Le premier est l'identification totale à l'oeuvre qui nous

conduit à la paraphrase et, à la limite, au silence. La tentation opposée est de prendre une telle distance que nous aboutissons au discours parallèle. Il ne faut succomber ni à l'envoûtement du texte ni à celui de son propre langage critique. Et l'équilibre n'est pas tant de se maintenir entre les deux pôles que d'aller de l'un à l'autre dans un trajet critique qui doit trouver sa propre harmonie.

C'est avec une telle attitude critique que nous pouvons entreprendre la lecture d'un roman afin de découvrir au fil des pages tout un réseau de thèmes, d'images et de motifs proposant un langage neuf, donnant au texte sa tonalité, son atmosphère, sa coloration particulière. C'est vraiment partir à la découverte d'un univers neuf et vivant, d'une « terre inconnue ». Anne Hébert écrit : « Celui qui aborde cette terre inconnue ne se sent-il pas dépaycé, désarmé, tel un voyageur qui, après avoir marché longtemps sur des routes sèches, aveuglantes de soleil, tout à coup, entre en forêt? Le changement est si brusque, la vie fraîche sous les arbres ressemble si peu au soleil dur qu'il vient de quitter, que cet homme est saisi par l'étrangeté du monde et qu'il s'abandonne à l'enchantement, subjugué par un loi nouvelle, totale, et envahissante, tandis qu'il expérimente avec tous ses sens altérés, la fraîcheur extraordinaire de la forêt¹² ». Cette loi nouvelle, totale et envahissante, le voyageur-lecteur ne peut la découvrir d'emblée. Il doit parfois s'armer de patience pour justement explorer tous les espaces et recoins de ce nouveau monde. « Il lira donc l'œuvre en tout sens », dit Jean Rousset, « adoptera des perspectives variables mais toujours liées entre elles, discernera des parcours formels et spirituels, des tracés privilégiés, des trames de motifs ou de thèmes qu'il suivra dans leurs reprises et leurs métamorphoses, explorant les surfaces et creusant les dessous jusqu'à ce que lui apparaissent le centre ou les centres de convergences, le foyer d'où rayonnent toutes les structures et toutes les significations...¹³ ». Car ce n'est pas au premier regard qu'apparaissent les (ou le) thèmes dominants pas plus que ce ou ces foyers de convergence. Il faut commencer par relever systématiquement les images, les motifs ou les mots clefs, qu'il s'agisse de la topographie des lieux, des couleurs, des odeurs, des bruits, des figures animales et humaines, des matières (eau, air, feu, terre, neige...). Tout ce qui nourrit l'imaginaire mérite un examen attentif. Ensuite, il faut être sensible aux récurrences, aux fréquences. Les images et thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui charpentent l'architecture du livre se révèlent d'abord par leur fréquence. Tantôt omniprésents, tantôt déguisés, apparaissant au détour d'une description ou d'un mot, les thèmes comme les images fondamentales doi-

Peut-être plus importante encore que la fréquence du thème ou de l'image est donc sa valeur stratégique dans l'économie de l'œuvre.

vent être dévoilés, livrés au grand jour. Et si la fréquence peut être un indice important, il faut être tout aussi attentif à la place qu'occupe telle image ou tel thème dans l'économie générale de l'œuvre. Un thème omniprésent au début du roman peut subitement se métamorphoser, se fondre à d'autres, disparaître pour surgir à la fin avec plus de force. Peut-être plus importante encore que la fréquence du thème ou de l'image est donc sa valeur stratégique dans l'économie de l'œuvre.

Prenons un exemple. Quand je lis à la première page du roman *les Chambres de bois* d'Anne Hébert cette phrase : « Les fenêtres de Catherine étaient claires, le carrelage de la cuisine luisait comme un bel échiquier noir et blanc¹⁴ », j'y découvre un grand nombre d'images particulièrement importantes. Pourtant, l'une d'entre elles, « comme un bel échiquier noir et blanc », qui apparaît ici comme une simple comparaison, sera reprise constamment sous diverses formes et à divers niveaux du roman jusqu'à devenir le véritable leitmotiv non seulement des deux premières parties du roman qui en comprend trois, mais également de l'ensemble des romans qui suivront, voire de l'ensemble de l'œuvre de l'écrivaine. Derrière cette image banale d'un échiquier noir et blanc se profile donc une thématique et une dialectique de vie et de mort, de jour et de nuit, du Mal et du Bien, d'un combat sans cesse repris entre des forces opposées qui fourbissent continuellement leurs armes pour mieux s'affronter. Cette image connaîtra mille métamorphoses mais demeurera toujours présente formant un réseau d'images et de thèmes constituant le foyer de convergence, le patron dynamique, l'architecture secrète. Songez, par exemple, à l'importance du jeu d'échec dans le roman *Kamou-raska*. George Nelson et son cheval noir se lancent sur la neige blanche à la poursuite d'Antoine Tassy. Si je prête la parole à George lui-même, je lis ces phrases : « Je lui prendrai sa tour. Je lui prendrai sa reine. Je lui prendrai sa femme, il le faut [...] Je rétablirai la justice initiale du vainqueur et du vaincu [...] Échec et mat, mon vieux Tassy. Le plus rapide joue et gagne¹⁵ ». L'échiquier noir et blanc du carrelage de cuisine de Catherine s'est transformé en jeu d'échec véritable, en combat de vie et de mort. Ce même combat sera repris dans *les Enfants du sabbat* et *les Fous de Bassan*. Songez tout simplement au costume noir et blanc des religieuses du Précieux-

Sang lequel illustre bien à lui seul cette double appartenance au bien et au mal, l'éternel combat de l'ange et de la bête. Il s'agissait pourtant, au début des *Chambres de bois*, d'une image qui pouvait sembler bien anodine.

Mais il n'y a pas que sa fréquence qui soit importante. Placée tout au début de l'œuvre romanesque d'Anne Hébert, cette image indique d'emblée la primauté d'une thématique qui ne fera que s'amplifier. Placée également au début des *Chambres de bois*, elle illustre la thématique du roman, tout le combat de Catherine contre le noir de son pays et la nuit des chambres de Michel. Dans la phrase elle-même, l'image de l'échiquier prend une signification particulière puisque cet échiquier luisait, brillait, indiquant déjà le triomphe de Catherine sur

Si le regard du lecteur d'un livre peut s'attarder, en un premier temps, à la nouveauté des images, il peut également vouloir découvrir en elles leur appartenance à l'universel. Il débouche alors sur des images archétypales et mythiques.

les forces adverses. Dès lors, on comprend mieux pourquoi les fenêtres de Catherine étaient toujours claires et son carrelage luisant, et pourquoi elle est comparée plus loin dans le roman à une « taupe aveugle creusant sa galerie vers la lumière¹⁶ ». Elle était, en quelque sorte, prédestinée à triompher des puissances nocturnes. Je n'ai examiné, et trop sommairement, qu'une image. L'espace le permettant, il faudrait en analyser plusieurs jusqu'à dégager tous les réseaux thématiques du roman, jusqu'à voir se constituer l'imaginaire même dont je parlais plus haut¹⁷.

Si la thématique vise d'abord à mettre en évidence des thèmes et des images privilégiés par tel ou tel auteur et arrive de la sorte à décrire et à analyser un monde imaginaire unique à chaque écrivain ou écrivaine, une forme particulière d'expression littéraire, elle rencontre dans son parcours des carrefours d'images et de thèmes qui rejoignent l'universel. Si le regard du lecteur d'un livre peut s'attarder, en un premier temps, à la nouveauté des images, il peut également vouloir découvrir en elles leur appartenance à l'universel. Il débouche alors sur des images archétypales et mythiques. Thèmes et images particulières se nourrissent aux sources inépuisables des archétypes et des mythes. De la thématique nous passons alors à la mythocritique et à l'archétypologie.

Contrairement à la thématique, la mythocritique ne recherche pas ce qu'il peut y avoir de spécifique, de personnel, d'irremplaçable chez un auteur, mais ce qu'il y a d'universel, de collectif. Elle dépasse l'œuvre individuelle pour aller vers des données générales. La mytho-

critique veut dévoiler les images archaïques, les archétypes, les mythes qui se cachent derrière les personnages, les convergences thématiques, l'organisation même du roman. Derrière tel personnage peut se profiler la figure de Prométhée, d'Orphée ou de Dionysos. Telle structure spatio-temporelle rejoindra l'archétype de l'âge d'or, du temps et de l'espace sacrés. Tel autre schéma romanesque reproduira l'archétype de la descente aux enfers. Dès lors, la mytho-

Plus riche, est le roman qui retrouve les grands archétypes dans l'élan créateur d'une imagination qui réactualise les grandes figures universelles, parfois même à l'insu de l'auteur.

critique a partie liée avec d'autres disciplines telles l'anthropologie, l'histoire des religions, l'histoire des mythologies et les sciences de l'homme en général.

La lecture d'un roman, selon cette méthode, peut adopter essentiellement deux approches. Le lecteur peut partir d'un récit mythique, d'une figure mythologique ou d'un archétype pour ensuite l'appliquer au roman. Ou il peut partir d'indices thématiques et de motifs divers pour remonter jusqu'au récit mythique, à la figure mythologique ou à l'archétype. Certains romans encouragent la première approche, soit parce que leur titre même nous met déjà sur une piste (pensez à des titres comme *les Travaux d'Hercule* (1947) d'Agatha Christie, à *l'Ulysse* (1922) de James Joyce, à *Vol d'Icare* (1969) de Raymond Queneau pour ne citer que ceux-là, soit parce que l'auteur, dans le cours du récit, a multiplié les motifs mythologiques, livrant même à l'occasion des références mythologiques précises.

Pourtant, les romans où les indices mythologiques sont très évidents ne sont pas nécessairement les plus fidèles aux images archaïques ou aux grands mythes. Les allusions mythologiques peuvent être le résultat d'une érudition trop évidente ou d'une simple référence livresque. Plus riche, souvent, est le roman qui retrouve les grands archétypes dans l'élan créateur d'une imagination qui réactualise les grandes figures universelles, parfois même à l'insu de l'auteur. Mais la tâche du lecteur n'est pas facilitée pour autant puisqu'il doit retracer le mythe dans le foisonnement des images, thèmes et motifs qui ne révèlent que progressivement sous leur masque moderne leur appartenance à des images archaïques, à des mythes plus anciens.

Certains romanciers, d'ailleurs, se prêtent plus volontiers à cette lecture mythocritique. Tel est le cas d'un auteur comme Yves Thériault, par exemple, écrivain visionnaire qui sait rejoindre,

avec une facilité j'oserais dire instinctive, ces couches profondes de la psyché, cet inconscient collectif des hommes de tous les pays et de tous les temps. Le roman *Ashini* commence par ces phrases: « Quand elle fut morte, j'ai lié sa jupe aux chevilles. J'ai attaché ses mains qu'elles ne ballent point. Puis du tronc des bouleaux proches j'ai déroulé de longues lanières d'écorce dans lesquelles j'ai enseveli le corps flasque et encore tiède.⁹ Avec mes mains et mon couteau j'ai creusé au pied d'un grand pin la couche d'aiguilles et la terre meuble.⁹ Une fosse en ouest pour que la femme sache voyager tout droit vers le pays des Bonnes Chasses.⁹ Sur le tronc du grand pin j'ai gravé le signe du repos¹⁸.

Ashini accomplit ici des gestes anti-ques, véritable rituel d'enterrement qui annonce la restauration du temps mythique et permet la récupération du temps sacré des origines. Tout le roman illustre cette tentative désespérée de réintégrer le paradis perdu, l'âge d'or, archétype souvent privilégié en littérature. Le roman de Thériault se construit tel un cercle nous ramenant sans cesse au point de départ. L'épilogue nous fait justement entendre la voix d'*Ashini*, décédé, habitant désormais le territoire sacré des ancêtres, les Terres de Bonnes Chasses. La forme même du roman propose l'éternité¹⁹.

Dans un élan d'optimisme, ne pourrait-on espérer qu'il puisse être un terrain d'entente possible dans la mêlée générale des diverses approches ou lectures du roman?

La mythocritique, si elle peut s'attarder à un seul roman, à un seul auteur, peut encore élargir son champ d'action à un groupe d'écrivains, à une période donnée, mettant alors en évidence les grands mythes directeurs et leurs transformations significatives dans les œuvres d'une époque et d'un milieu précis. Elle peut montrer comment tel écrivain reproduit la mythologie dominante ou, au contraire, la modifie. La mythocritique débouche alors sur la mythanalyse qui veut comprendre les orientations mythiques d'une collectivité. Le terme « mythanalyse », selon Gilbert Durand, « définit une méthode d'analyse scientifique des mythes afin d'en tirer non seulement le sens psychologique [...] mais le sens sociologique [...] La mythanalyse sociologique [...] s'inspirant à la fois des travaux du structuralisme de Claude Lévi-Strauss, mais également [...] de toutes les recherches thématiques ou des analyses sémantiques de contenus, tente de cerner les grands mythes directeurs des moments historiques et des types de groupes et de relations sociales²⁰ ». En voulant ainsi décoder les

grandes perspectives mythiques de moments historiques et culturels collectifs, la mythanalyse est plus ambitieuse que la mythocritique. Mais, qu'il s'agisse de la thématique, de la mythocritique ou de la mythanalyse, le mythe apparaît comme le point de convergence des regards, le « carrefour sémantique » auquel aboutissent finalement ces lectures du texte. Dans un élan d'optimisme, ne pourrait-on espérer qu'il puisse être un terrain d'entente possible dans la mêlée générale des diverses approches ou lectures du roman?

¹ Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire; introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969, 552 p. (Coll. Études supérieures).

² « Le Mythe littéraire et l'histoire », *Études littéraires*, vol. 17, n° 1 (avril 1984), 198 p.

³ « Du thème en littérature », *Poétique*, n° 64 (novembre 1985), 516 p.

⁴ Shlomith Rimmon-Kenan, « Qu'est-ce qu'un thème? », *Poétique*, n° 64 (novembre 1985) p. 399.

⁵ Jean-Pierre Richard, *l'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 24 et 26.

⁶ Jean Rousset, *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1970, p. XV.

⁷ *Regards neufs sur la littérature: la fascination des sciences humaines* (II), Montréal, Services des transcriptions et dérivés de la radio, cahier n° 4, Maison de Radio-Canada, le 20 novembre 1975, p. 7 (invités: Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski et Marthe Robert; texte et interview: André Belleau; réalisation: Fernand Ouellette).

⁸ Gaston Bachelard, *l'Air et les Songes*, Paris, Librairie José Corti, 1972, p. 7.

⁹ Jean Burgos, « Littérature et Imaginaire », *la Letteratura e l'immaginario; Problemi di semantica e di storia del lessico franco-italiano*, Atti dell'XI Convegno della Società Universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, Verona, 14-16 ottobre, 1982, p. 14-15.

¹⁰ Jean Rousset, *op. cit.*, p. XV.

¹¹ Entrevue citée, p. 4.

¹² Anne Hébert, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, p. 68 s.

¹³ Jean Rousset, *op. cit.*, p. XV.

¹⁴ Anne Hébert, *les Chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958, p. 27.

¹⁵ Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970, p. 129 et 234.

¹⁶ *CB*, p. 179.

¹⁷ C'est d'ailleurs ce que j'ai tenté de faire dans le livre que j'ai publié sur Anne Hébert aux Presses de l'Université Laval: « *la Femme à la fenêtre; l'univers symbolique d'Anne Hébert dans les Chambres de bois, Kamouraska et les Enfants du sabbat*, Québec, 1984, 390[2] p. (Coll. Vie des lettres québécoises).

¹⁸ Yves Thériault, *Ashini*, Montréal, Fides, 1960, p. 11.

¹⁹ Cf. mon article intitulé « *Ashini* ou la nostalgie du Paradis perdu », *Voix et Images*, n° 9 (1975), p. 35-62.

²⁰ Gilbert Durand, *Figures mythiques et Visages de l'œuvre*, Paris, Berg internationale, 1979, p. 313.