

Le système de l'identification dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert

Jean-Louis Backès

Volume 6, Number 2, Winter 1981

Jean-Claude Germain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200268ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200268ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Backès, J.-L. (1981). Le système de l'identification dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert. *Voix et Images*, 6(2), 269–277. <https://doi.org/10.7202/200268ar>

Le système de l'identification dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert

par Jean-Louis Backès

«Maintenant que l'identité d'Héloïse ne fait plus de doute»¹... On pourrait présenter le dernier roman d'Anne Hébert comme une réponse longue et progressive à la question première: mais qui est cette femme? Le schéma narratif serait alors le dévoilement d'une énigme. Peu importe, de ce point de vue, que la clef soit incroyable, qu'elle n'appartienne pas à l'univers d'évidence dans lequel se meut d'abord le roman. Héloïse est un vampire; c'en est assez pour l'identifier.

Une lecture un peu attentive fait apparaître tout un ensemble d'indices savamment disposés d'un bout à l'autre de l'œuvre, entre le moment où le personnage est désigné, à sa première apparition, comme «incroyablement pâle et belle» (H21), et celui où Bernard, sa victime, reprend les mêmes termes en les modifiant par un ajout: «Trop belle, trop pâle, terrible.» (H99)

Discrètes, mais précises, les indications de costume jouent le rôle de leurre, de deux manières différentes. D'abord Bernard poursuivra, en les prenant pour Héloïse, des femmes vêtues de jupes longues. Ensuite, il lui faudra du temps, et quelques expériences atroces, pour comprendre que ce vêtement, banal dans le Paris de 1980, possède, dans le cas précis d'Héloïse, une signification particulière: il veut dire que la vie de la jeune femme s'est arrêtée aux alentours de 1900.

Le portrait d'Héloïse elle-même n'est donné que par fragments, certains détails n'intervenant que tard, comme si un premier regard ne suffisait pas pour percevoir toute la figure, ou comme si cette figure s'était peu à peu transformée. Il faut attendre la page 87 d'un récit qui en compte 124 pour apprendre la «maigreur» du personnage. Puis les notations se précipitent; il est question de la «poitrine absente» d'Héloïse (H97), puis on évoque «la beauté des os visible à travers ses mains translucides» (H99). Métaphoriquement réduite à un squelette, Héloïse révèle qui elle est: «Maintenant qu'Héloïse est démasquée, dans son odeur musquée, la sécheresse de ses os...» (H105)

Quant à l'indice, l'indice irréfutable pour qui connaît le monde des vampires, Bernard l'aperçoit: Héloïse ne projette aucun reflet dans le miroir

(H98), mais on ne sait pas s'il l'interprète convenablement. Il est seulement dit que, «troublé, il se lève et fait un pas en direction de la porte.»

Ce n'est pas la moindre subtilité dans la construction de cette énigme que la multiplicité des interprètes. La narration livre au lecteur des informations dont ne dispose pas le personnage de Bernard. Par exemple, dès après la première rencontre, alors que le jeune homme a perdu Héloïse de vue, Bottereau la rejoint et lui dit :

«— La lumière ! Attention à la lumière ! Il ne faut pas sortir. Pas encore.»
(H23)

Qu'il soit ou non compréhensible pour un lecteur, cet indice échappe au personnage, comme lui échappent le meurtre du daim au jardin des Plantes ou la rencontre avec Bottereau dans les toilettes de la station Maubert-Mutualité.

On n'ignore pas que «le» lecteur, ce singulier collectif, est un être de raison qui n'a jamais existé. Les lecteurs concrets peuvent avoir, en matière de vampirisme, des connaissances plus ou moins étendues. Ils peuvent aussi aborder le livre dans une parfaite ignorance de son sujet ou munis, par la presse, par des conversations, de quelques renseignements. S'ils relisent, rien ne les empêche de jouer à ne pas savoir ce qu'ils savent. On se simplifie abusivement les choses en supposant un lecteur parfaitement naïf, qui se laisse surprendre comme un enfant à Guignol, encore que, là aussi, un doute serait de mise sur la limpidité de l'innocence.

Mais qui pourrait deviner, à première lecture, le sens de certaines métaphores, qui font d'abord l'effet d'heureuses trouvailles stylistiques ? D'emblée, le texte dit d'Héloïse qu'elle est «pétrifiée dans son âge parfait» (H21). Indice masqué, indéchiffrable. Indice pourtant : depuis presque un siècle cette femme n'a pas changé d'âge ; elle est devenue squelette, et plus d'une mythologie assimile les os à la pierre, par une métaphore fréquente dans les poèmes d'Anne Hébert. Il se crée ainsi un troisième système d'indices qui, rejoignant les deux autres, vient se subordonner à la révélation finale : Héloïse est une morte-vivante.

Quand bien même on aurait choisi de réduire le roman à cette seule recherche d'identité, on ne saurait s'arrêter là. Avoir apposé sur le personnage une étiquette, ce n'est pas avoir tout dit. Rappelons-nous cette phrase de Lia, dans *Les Chambres de Bois* :

«Est-ce que cela ne vous semble pas bizarre de ne pouvoir être autre chose que soi, jusqu'à son dernier souffle, et même au-delà, dit-on ?»²

La réponse de Catherine paraît bien courte :

«Je suis la femme de Michel et c'est bien ainsi.» La consultation d'un registre d'état civil devrait pourtant suffire à établir une identité. C'est bien à un état-civil fantastique que fait penser la solution de l'énigme : Héloïse est un vampire. C'est un étrange registre qu'évoque la phrase obsédante :

«Le monde est en ordre. Les morts dessous. Les vivants dessus.»³

Or on remarque, dans les dernières lignes du livre, une formule déjà lue dans *Kamouraska*: «Pieta sauvage» (H123, K38). Par ce biais, Héloïse semble se transformer en image maternelle, et l'on croit comprendre pourquoi, dès le début du roman, est intervenu un épisode étonnant parce qu'il ne débouche sur rien: Bernard, un instant halluciné, a vu sa mère, morte depuis peu, «qui toque avec son dé d'argent sur la nappe pour réclamer la parole» (H14). Mais l'on croit seulement comprendre, car d'autres indices font défaut. On est entré dans l'interprétation arbitraire. On ne peut pas pourtant ne pas être tenté d'y entrer.

Sur cette voie, ou sur des voies parallèles, la rêverie trouve à se déployer. Songeons au costume que porte Héloïse quand elle rend visite à Bernard:

«Sa robe de soie rouge, pleine de volants, étoffe sa maigreur. Tout le temps de sa visite, Héloïse conservera ses gants, très longs et noirs.» (H97)

On est toujours libre de penser à Toulouse-Lautrec et à la Goulue. On retrouve par là le Paris 1900, motif essentiel du livre; mais on rencontre aussi une allusion au vampirisme, ou, peut-être, un souvenir de la Goglué, la sorcière des *Enfants du Sabbat*, qui, soit dit en passant, est aussi une image maternelle. Les chaînes associatives s'éloignent, se recourent, forment un immense treillis où nul point ne peut passer pour le point ombilical.

Et l'allégorie s'en mêle. Pourquoi est-il dit, à plusieurs reprises, que Bernard a écrit des poèmes, puis a renoncé? Héloïse serait-elle une image de la vocation étouffée, qui se venge? Quand le jeune homme sort de l'hôpital, édifié sur le compte de celle qui l'a obsédé, sa femme lui propose de se remettre à écrire, comme si la poésie pouvait se substituer à Héloïse.

De même, après son mariage, Bernard a-t-il été contraint de choisir entre l'attente dans l'appartement mystérieux, qui est celui d'Héloïse, et un voyage de noces au Canada. Héloïse et le Canada seraient-ils sur le même plan, interchangeable, assimilables?

Ce qui importe, ce n'est pas la vérité ou la fausseté de ces interprétations. Chacun peut choisir selon ce qui, transitoirement, lui paraît être l'évidence; mais nul ne dispose de l'autorité suffisante pour trancher en dernière instance. Si ténue soit-elle, la tentation est toujours offerte.

Il arrive même qu'elle soit à la fois offerte et refusée, mais refusée d'un sourire ambigu. L'allégorie la plus simple serait de voir en Héloïse la Mort, comme dans certains lieder de Schubert. Bernard l'a dit, sans majuscule pourtant:

«— Cette femme est la mort.» (H105)

Mais on ne sait ce que signifie cette autre phrase, dont on ignore même si Héloïse l'a réellement prononcée:

«— Ce n'est que la fascination de la mort, mon chéri.» (H123) L'allégorie est-elle confirmée, tournée en dérision?

À la question : qui est Héloïse ? il n'existe pas de réponse définitive. L'identité fuit.

Si le dernier roman d'Anne Hébert peut sembler construit comme une enquête, les deux précédents mettent en scène une autre figure qui, pourtant, d'un certain point de vue, mériterait le même nom, celui d'identification. Un lecteur attaché à des traditions un peu désuètes serait enclin à supposer que le sujet de *Kamouraska* n'est autre que l'histoire d'un meurtre ; il renverrait à la technique, au jeu des moyens d'expression, l'insistant brouillard qui flotte autour du récit. Homère connaissait déjà le procédé du retour en arrière ; nos contemporains, confondant subtilement le passé avec le présent, n'ont fait que raffiner sur cet art séculaire.

Mais il n'est pas sûr que la distinction, toute rhétorique, entre sujet et développement du sujet, ait un caractère absolu. Si même on la conserve, on peut avoir envie de soutenir que, dans *Kamouraska*, le sujet se ramène aux efforts contradictoires d'une femme pour se rappeler et ne pas se rappeler son passé. Que ce passé soit une histoire bien liée, et non une poussière de souvenirs, qu'il mette en scène une vraie tragédie, et non des banalités, tout cela, qui est vrai, ne change rien à l'affaire. C'est tuer le roman que de vouloir y voir le mois de janvier 1839 et rien d'autre.

Kamouraska s'organise autour d'une question d'identité, comme *Héloïse*. Mais, sous nos yeux, le mot change légèrement de sens. Il avait une valeur si l'on ose dire policière, il prend une coloration presque mathématique. Il ne s'agit plus de savoir qui est le personnage, de le ranger dans une catégorie générale, mais de déterminer si le personnage qui raconte est le même que celui dont on raconte l'histoire. C'est une question de nom : Mme Rolland est-elle Élisabeth d'Aulnières ?

Bien entendu, la réponse ne fait aucun doute. Le greffier ajoutera même que, pendant quelque temps, la prévenue a porté un autre nom ; elle était Mme Tassy. Et le critique modérément érudit apportera de nouvelles précisions : cette dame est aussi Joséphine-Éléonore d'Estimauville, et Me Taché et Mme Clément-Labonté. Il donnera, si l'on veut, sa date de naissance et la liste complète de ses prénoms.

Mais relisons le roman. Il apparaît que, parmi les trois noms du personnage, celui de Mme Tassy a un sort un peu particulier : il n'est jamais vraiment prononcé par celle qui conte l'histoire. Malgré l'absence de guillemets, on perçoit clairement qu'il est toujours mis dans la bouche de quelqu'un d'autre, le plus souvent des anonymes habitants de Sorel. Un exemple ?

« C'est à qui inviterait cette pauvre Mme Tassy dont le mari mène une vie si dissolue ici, même, à Sorel, avec une fille appelée Horse Marine » (K131).

L'interprétation paraît simple : Élisabeth refuse de porter ce nom lié pour elle à d'horribles souvenirs, rien n'est simple pourtant. Car il lui arrive de renier, explicitement cette fois, son nouveau nom, le dernier.

« Mme Rolland n'existe plus. Je suis Élisabeth d'Aulnières, épouse d'Antoine Tassy » (K100).

Et si l'on regarde le contexte dans lequel cette phrase est prononcée, on se rend compte qu'il est étonnamment ambigu. Élisabeth y représente à la fois l'épouse malheureuse d'un monstre et l'épouse comblée d'un maître séducteur.

«De nuit, je redeviens la complice d'Antoine. [...] La nuit, la Petite geint, parfois. De douleur ou de plaisir» (K100). Une fois de plus, non plus à travers les années, mais dans un bref espace de temps, la question revient : est-ce la même ? Qu'il s'agisse d'un nom propre, qu'il s'agisse d'un adjectif, les prédicats se combattent.

Il arrive parfois que, jouant sur des différences visibles, la question soit crûment mise en scène.

«Une enfant qui est moi me regarde, bien en face» (K58). Mais, à la page précédente, on criait :

«Il y a erreur sur la personne. [...] Je suis Mme Rolland» (K57).

À la faveur d'une hallucination caractérisée, bien différente par la du demi-cauchemar où a sombré Élisabeth, la même mise en scène se déploie dans *Les Enfants du Sabbat*. C'est toute une famille qui est entrée dans la chapelle du couvent, pendant la messe.

«Ils trottaient maintenant dans l'allée. Ils passent tout près de moi, se tenant par la main. Ils me font des signes d'amitié. La petite fille se penche vers moi. Son œil jaune en vrille me gêne comme un miroir. Sa voix aigrette.

— Tu devrais avoir honte. Tu me ressembles comme une goutte d'eau. Tu es moi et je suis toi. Et tu fais semblant d'être une bonne sœur.»⁴

Révélation de la vérité dernière ? On pourrait le croire, et que là se trouve le sujet du roman : une religieuse s'aperçoit qu'elle n'est pas ce qu'elle croyait être ; libérée des faux semblants, elle retrouve son identité. *Les enfants du Sabbat* seraient alors comme une parodie diabolique des *Chambres de Bois*. Dans les deux cas, l'héroïne échappe à un milieu étouffant, redevient elle-même.

C'est aller trop vite, négliger quelques détails. Une évidence niaise, d'abord : sœur Julie ne sera plus jamais une petite fille. Il en suit une conséquence moins pâle : elle ne marchera plus en tenant son frère par la main. Par la trahison de Joseph, la complicité est devenue impossible ; à cause de sa mort, l'inceste n'aura jamais lieu, et la loi des sorcières manquera à s'accomplir. Mais, on s'en souvient, c'est justement à cause de Joseph que Julie Labrosse est devenue sœur Julie.

Et l'on ne saurait dire qu'elle fasse seulement semblant d'être une religieuse. De la sorcière typique, Philomène la Goglué, à elle, sa fille, il y a toute la différence que Robert Mandrou a indiquée entre les procès rustiques du Moyen Âge et les affaires urbaines du XVII^e siècle⁵. Dans un cas, la sorcière de campagne avoue avoir fait volontairement un pacte avec Satan ; dans l'autre, la religieuse de Loudun ou d'ailleurs se déclare malgré elle possédée

par l'esprit malin. Sœur Julie évoluera de l'état de possédée à celui de véritable sorcière, non sans s'être livrée, entre temps, à quelques excentricités pernicieuses. La Goglué n'attaquait pas directement l'institution ecclésiastique, dont elle se tenait éloignée; elle se contentait plutôt de substituer à son rituel un autre rituel, la ressemblance entre les deux donnant lieu à de longues méditations. Sœur Julie, pour sa part, s'en prend ouvertement au couvent. Religieuse rebelle; religieuse tout de même.

Elle ne s'en écrie pas moins, vers la fin de son évolution :

«C'est elle. C'est ma mère. C'est moi. Je suis elle et elle est moi» (EN161).

Cette déclaration péremptoire signifie-t-elle que l'identification est parfaitement réalisée? On peut avoir un doute. On ne saura jamais quel sera le destin de Sœur Julie échappée au couvent, puisque le roman se clôt justement sur son départ. On ne saura pas non plus, d'ailleurs, quelle est l'identité de l'homme qui l'attend alors dans la rue.

Il ne faut pas l'oublier: le mot «identification», en français, désigne, de manière ambiguë, aussi bien un processus que son résultat. Il y a déjà identification quand il y a tentative d'identification. Et, dans les romans d'Anne Hébert, aucun résultat n'est stable. Seul le veto d'un lecteur peut mettre fin au jeu infini des ressemblances qui deviennent des identités. Mais ce veto est un acte purement arbitraire.

Il nous faut revenir à la formule obsédante.

«Le monde est en ordre. Les morts dessous. Les vivants dessus.» L'ordre revient à assigner à chaque chose le lieu, ou, plus généralement, le prédicat qui lui correspond. À la limite, il s'exprimerait par la pure tautologie: Mme Rolland est Mme Rolland.

Mais si le monde est en ordre, c'est parce que cet ordre est imposé. Parce que la vue est myope. Parce que le classement exhaustif est impossible et que l'on se contraint à se satisfaire d'un succédané. Le monde est alors en ordre, mais il porte en lui-même le germe de son désordre. Si Mme Rolland redevient Élisabeth d'Aulnières, c'est aussi parce que son mari, l'honorable Jérôme Rolland, le symbole même de la respectabilité et de la vie bien rangée, n'oublie pas que sa femme a eu des démêlés avec la justice. Et c'est une histoire de médicament à double face, bénéfique à faible dose, toxique en cas d'abus, qui contribue à déclencher le processus. C'est un autre médicament, supposé donner le calme, qui lance le cauchemar.

La profonde ambiguïté du monde réel est affirmée sans ambages dans *Héloïse*. «Ce monde dans lequel nous vivons accueille d'un même air indifférent et las toute singularité et jouissance perverse» (H102). On pourrait presque soutenir que c'est la mode rétro qui rend possible le déchainement des vampires. Et les amateurs de morale bien nette se ruent sur cette phrase pour regretter le bon vieux temps, ou, tout au moins, pour se lamenter sur le leur. «Le temps est éclaté».

Mais, une fois de plus, pareille simplicité ne fait que leurrer, et se leurrer.

Il est visible que *Les Enfants du Sabbat* oppose deux univers, la cabane et le couvent. Le monde est en ordre. La sorcière dessous. Les religieuses dessus. Il reste à savoir comment il est possible qu'une religieuse devienne sorcière. Et la réponse ne passe pas seulement par des considérations psychologiques ou démonologiques sur l'hérédité. Elle ne s'épuise pas non plus en une remarque sur le caractère répressif de l'institution religieuse, et sur les liens qui existent, depuis Michelet, entre la sorcellerie et la liberté, fût-elle illusoire.

Il faut bien voir que le couvent lui-même est un lieu prédisposé à la sorcellerie.

D'abord parce qu'il l'attend. Léo-Z. Flageole, prêtre, n'est pas seulement un «vieux Sacré-Cœur fatigué» (EN92), c'est aussi un exorciste amateur, mais plus savant peut-être que bien des professionnels. Il dispose d'une bibliothèque adéquate : comment a-t-il pu se procurer l'introuvable *Malleus Maleficarum*? Il peut compter, pour la recherche des marques diaboliques, sur l'assistance de la mère supérieure.

Ensuite, le rituel du couvent, comme le suggère l'extraordinaire narration double d'une messe et d'un sabbat, multiplie les points communs avec le rituel des sorciers. On dira sans doute que celui-ci n'est qu'une parodie de celui-là. C'est historiquement d'autant plus vraisemblable que certains auteurs en sont venus à se demander si les messes noires avaient réellement eu lieu, si elles n'étaient pas le pur produit de l'imagination échauffée des inquisiteurs.

Mais le rituel que met en scène le roman d'Anne Hébert n'est pas exactement celui d'une messe noire. Il ressemble plutôt à une fête très ancienne, païenne, comme on dit, antérieure au christianisme. De sorte que l'on ne sait plus exactement qui a parodié qui. On en viendrait presque à penser que le sacrifice du cochon est plus proche de la réalité du sacrifice que le sacrifice quasi métaphorique de la messe.

Mais si l'on se plonge dans la théologie des états mystiques, telle que l'exposent de savants traités, on s'aperçoit que les dons prêtés aux sorcières correspondent bien souvent aux faveurs célestes dont ont été gratifiés les plus grands saints. Aussi, dans ces ouvrages, la plus grande prudence est-elle recommandée, et la mère supérieure s'en souvient.

Or, quitte à forcer parfois un peu les choses, le roman ne cesse de jouer sur ces ambiguïtés. Sœur Julie a le don de voyance, et ses compagnes, au moins au début, trouvent là une raison de la respecter. Sœur Julie a des marques rouges sur les bras, deux J parfaitement dessinés. Les religieuses édifiées murmurent : «Jésus» (EN97).

Sœur Gemma, qui porte le nom d'une illustre mystique, est-elle sainte ou possédée? On hésite un certain temps.

Il ne s'agit pas de dire que le couvent est identifié à la cabane, ni même qu'il tend à s'y identifier. Ce qui est clair, c'est que cette maison n'est pas, ne peut pas être le lieu net et bien lavé qu'il paraît.

Il faut aller plus loin. C'est dans son langage même que le couvent ouvre la porte aux séductions diaboliques. Le mot même de «vision» qui ouvre le livre peut désigner aussi bien une expérience mystique qu'un délire troublant. Le violent oxymore «mortes-vivantes» (EN175), qui désigne les religieuses, et qui vient tout droit de Saint Paul⁶, ne laisse pas seulement prévoir *Héloïse*, à nous, qui sommes doués de clairvoyance rétrospective; il rend aussi possible l'identification de sœur Julie à sa mère la Goglué, qui est morte.

Ne nous attardons pas à gloser sur le «Précieux Sang», ni sur les particularités des sacres québécois. L'essentiel, pour notre propos, est peut-être que le couvent impose à ses religieuses la totale identification, qui est aussi la perte d'identité.

«Épuisées par le jeûne et la pénitence, le voile rabattu sur la figure, toute identité effacée, rendues pareilles aux statues du carême, sous la draperie violette, les religieuses doivent descendre aux enfers» (EN81).

Paradoxalement, la disparition des traits personnels est la possibilité ouverte à toutes les identifications. Il ne suffit pas de dire que le couvent est le lieu de la mort, car il n'est pas sûr que le sabbat le soit beaucoup moins.

Et l'identification elle-même prend alors une valeur ambiguë. Retrouver son moi, c'était peut-être, pour l'héroïne des *Chambres de Bois*, un salut. Mais tout se passe comme si, en échappant à l'image pâle dans laquelle Michel avait tenté de la figer, en se sauvant d'une mort voulue, ardemment désirée par un mari lui-même mort, Catherine ne pouvait se rejoindre elle-même que par le recours, si fugitif soit-il, à un modèle.

«Me voilà noire comme mon père à la fin de sa journée de travail» (CH156).

Le piège de l'identification, c'est peut-être la métaphore, cette comparaison qui a oublié son nom, ses indices syntaxiques, et jusqu'à l'un de ses termes, pour faire d'un rapprochement, d'une communauté de prédicats, une identité du sujet.

On assiste, dans certaines pages, à une fureur, à un déchaînement de l'identification, qui évoque le sabbat. George Nelson et Antoine Tassy sont des camarades de collège; le premier a toujours battu le second aux échecs. La scène va se rejouer, dans le sang. Ils sont donc rapprochés comme des adversaires. C'est assez pour qu'ils finissent par se ressembler.

«S'ils allaient tous deux, à l'instant même, prendre deux visages semblables et fraternels? Deux visages d'homme envahis par quelque chose d'étrange et d'atrocité qui les ravage et les transfigure à la fois: le goût de la mort» (K202).

Et comme il arrive qu'Antoine Tassy et Jérôme Rolland ne fassent plus qu'un, «un long serpent unique [...], l'homme éternel qui me prend et m'abandonne à mesure» (K31), on finit par comprendre comment il peut se faire que, dans la généalogie des sorcières, on retrouve, à chaque génération, le diable, jamais nommé car il n'existe pas.

Élisabeth existe-t-elle? Qui est, dans la dernière page du roman, cette «femme noire», sans nom, sans visage, torturée par la «faim de vivre», que l'on a «détournée, sous les pierres»?

Est-ce vraiment Élisabeth, réduite à sa plus simple expression, à son essence, à sa pure identité?

Le lecteur se rappelle, — qui pourrait l'en empêcher? — une figure noire, une poupée ratatinée, dans la chambre de Sœur Julie. C'est la Gogluze carbonisée, qui va renaître dans sa fille, morte et avide de vivre.

Parce que l'identité est impossible, le labyrinthe ne s'achève pas.

-
1. *Héloïse*, Paris, Seuil, 1980; p. 109. (Désormais désigné par H, suivi de la page).
 2. *Les Chambres de Bois*, Paris, Seuil, 1958; p. 95. (Désormais: CH).
 3. Cette phrase est l'épigraphe d'*Héloïse*. Elle apparaît dans le corps du roman (p. 109), dans *Kamouraska* Paris, Seuil, 1970; p. 84), dans le poème *En guise de fête* (*Poèmes*, Paris, Seuil, 1960; p. 35).
 4. *Les Enfants du Sabbat*, Paris, Seuil, 1977, p. 32. (Désormais: EN).
 5. Robert Mandrou, *Magistrats et Sorcières en France au XVIIe siècle*, Paris, Plon, 1968.
 6. Cf., par exemple *1 Timothée*. V. 6. «Celle qui vit dans les plaisirs est morte, toute vivante qu'elle paraisse.» On sait que les religieuses, au contraire, sont «mortes au monde» et, pour cette raison, vivantes.