

Cogne la caboche et s'ouvre la vie

Grahame C. Jones

Volume 6, Number 2, Winter 1981

Jean-Claude Germain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200269ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200269ar>

[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

Jones, G. C. (1981). *Cogne la caboche et s'ouvre la vie*. *Voix et Images*, 6(2), 279–291. <https://doi.org/10.7202/200269ar>

Cogne la caboche et s'ouvre la vie

par Grahame C. Jones

*Cogne la caboche*¹ est l'histoire d'une âme divisée, d'un être déchiré entre deux identités, d'un individu à deux noms. Le roman présente, comme le dit Jacques Michaud, «ce combat que se livrent deux femmes, celle qui veut mourir et celle qui veut vivre»². Il met en scène une héroïne à la recherche d'elle-même : en cessant, d'être l'un des individus (Rachel) et en ne réussissant jamais complètement à devenir l'autre (Sœur Anna), elle se sent perdue. Dans l'espoir de se retrouver elle essaie des rôles, tant elle semble destinée à emprunter son identité à autrui. Elle s'identifie à Marie-Paule (le premier choix des noms qu'elle propose pour son état religieux), car sa sœur et elle ont en commun le fait de leur mort (réelle dans un cas, symbolique dans l'autre) ; elle devient également le substitut de sa mère en se faisant Sœur Anna («Rachel qui a pris sa place au couvent», p. 11). Pourtant, il lui tarde de connaître sa véritable identité, si seulement cette identité se montrait reconnaissable dans un tel chaos de rêveries défendues, de bribes de souvenirs, de règles autoritaires et de rituels persuasifs. Le conflit des noms, des identités, repose donc sur l'opposition plus profonde entre deux mondes irréconciliables. Dans ce contexte Joseph Bonenfant parle d'un «versant clair» et d'un «versant noir»³ ; et Aurélien Boivin de deux univers «l'un, vide, clos, irrespirable, hanté par l'absence et la mort» et «l'autre, merveilleux, le monde de l'enfance et du rêve rempli de chansons, de comptines, de contes»⁴. Presque tous les commentateurs du roman se sont attardés sur cette opposition entre le monde fermé du couvent et celui, ouvert, d'une existence authentique. Mon intention est d'analyser ces deux perspectives opposées afin de mettre en relief leurs rapports avec la fonction narrative du roman.

L'ouvert et le fermé s'expriment tout d'abord, dans ce roman, en termes spatiaux. Déjà la première phrase du livre nous le fait comprendre :

«De la galerie où elle se berce tranquillement, Anna regarde, sans la voir, la route étroite et grise qui fait une courbe là-bas, avant de se confondre avec le ciel.» (p. 9).

Cette phrase présente une perspective ouverte : elle évoque un horizon sans limites, la courbe séduisante d'une route menant vers l'infini du ciel, se perdant dans l'inconnu⁵. Il importe de noter, cependant, que cette scène nous est

transmise à travers l'imagination d'Anna et que celle-ci, — parce qu'elle regarde sans voir, — n'a même pas conscience de cette ouverture du monde. Elle fait un effort volontaire pour concentrer son attention sur la réalité étroite du petit village: elle veut que son champ perceptif coïncide avec le milieu nettement délimité:

«La route lointaine a disparu. Il faut ramener le regard sur la rue tout près en bas de la butte, sur le magasin général, le restaurant, la salle, la belle maison du docteur, celle du notaire. Anna aime bien ce côté de la rue qui fait face à sa maison.» (p. 9-10).

Ces deux passages font ressortir le contraste moral entre *la route* (c'est-à-dire l'aventure, l'inconnu) et *la rue* (qui, toute rectiligne, représente la discipline d'un monde bien ordonné, la sécurité de la routine familière). Le choix d'Anna n'indique donc pas une simple préférence personnelle: il correspond à un impératif moral («il faut» est le terme employé). C'est comme si, pour elle, l'homme avait pour devoir de se contenir dans l'espace étroit d'une seule petite existence individuelle, comme si c'était une transgression impardonnable que de vouloir dépasser le cercle immédiat de sa situation dans le monde. En détournant son regard de la route, Anna cherche à fonder son bonheur sur la sécurité d'un univers stable: elle connaît la tranquillité de l'être qui demande si peu qu'il sera toujours satisfait.

Les perspectives spatiales décrites dans le paragraphe précédent évoquent le conflit moral entre la discipline et la liberté. Pour Anna la soumission est la vraie source de toute force spirituelle. Il est significatif que notre première vision du monde du roman coïncide avec celle d'Anna, car sa morale représente la base à partir de laquelle tout est défini. Aucun autre code moral aucun autre mode de vie, ne saurait être conçu, sauf par réaction contre ces valeurs établies. On pourrait s'attendre à ce que la vision fermée d'Anna se reflète dans la vie disciplinée de sa fille Rachel, car celle-ci, devenue la Sœur Anna, accomplit le renoncement qui n'a pas été permis à sa mère. Notons, cependant, comment Rachel décrit la vie des religieuses:

«Nous demeurons dans de grandes maisons de pierre entourées d'arbres et de fleurs, protégées des regards indiscrets par d'immenses clôtures de pierre fermées par de lourdes barrières en fer forgé, sur lesquelles le cadenas est posé tous les soirs à six heures.» (p. 117).

Ce qui manque complètement à cet extrait, c'est le sentiment de paix d'Anna. La résignation tranquille est ici remplacée par un ressentiment amer, la contrainte est vue comme un emprisonnement. La vocation de Sœur Anna a été fondée sur une erreur de perspective concernant les deux plans spatiaux que nous avons examinés. Pour elle, le couvent avait représenté la perspective ouverte, la courbe qui nous transporte non seulement au-delà de l'horizon mais vers le potentiel illimité d'un nouvel ordre d'existence spirituelle. «Quand elle avait quitté la maison il y a trois ans — il y a quinze ans — Rachel avait cru qu'elle s'en allait au-delà de cette route, au-delà du temps et de l'espace.» (p. 56). Mais cet espoir s'est montré illusoire: elle se trouve dans un monde encore plus rétréci que celui qu'elle a quitté.

Il n'est donc pas étonnant que lorsque, au début du chapitre II, on rencontre Sœur Anna pour la première fois (rappel ironique de la scène au commencement du premier chapitre où nous avons accès à la vie intérieure d'Anna), elle soit en train d'explorer les perspectives ouvertes du monde de l'imagination. Elle relate un conte de fées à ses élèves. Le titre du conte est significatif : *la Belle au bois dormant*⁶. La Princesse qui, éveillée par l'amour, retrouve la vie, symbolise la situation de la religieuse condamnée à la somnolence, sinon à la mort symbolique, et brûlant d'expérimenter la libération de son éveil sensuel. La fonction du conte dans *Cogne la caboche* révèle ce qui est, d'après les recherches d'André Jolles, le caractère distinctif du conte en général.

«Les personnages et les «aventures» du conte, dit-il, ne donnent donc pas l'impression d'être véritablement moraux; mais il est indéniable qu'ils nous apportent une certaine satisfaction. Pourquoi cette satisfaction? Parce qu'on satisfait à la fois notre «penchant au merveilleux» et notre «amour du naturel et du vrai», mais surtout parce que les choses se passent dans ces récits comme nous voudrions qu'elles se passent dans l'univers, comme elles *devraient* s'y passer.»⁷

Dans le conte, dit Jolles, «les choses doivent se passer dans l'univers selon notre attente»⁸: c'est là le principe qui appuie ce que Jolles nomme la «morale naïve» du conte, «morale naïve» qui rejette toutes les injustices du monde réel («l'univers tragique») pour accomplir sa véritable réalisation dans «le merveilleux». On comprend maintenant la fonction du «merveilleux» tel qu'il est présenté dans le conte de Sœur Anna (et tel qu'il s'oppose au monde banal d'Anna). Le conte offre dans *Cogne la caboche* ce qu'il a toujours offert à ses auditeurs : un monde où prévaut la justice de nos rêves.

Cette hantise du «pays des songes» (p. 29) donne sa qualité particulière aux aspirations vers la liberté ressenties par Sœur Anna. Ses rêveries deviennent un conte de fées dans lequel sont réparées les injustices de l'existence. «Rachel s'endormait et rêvait qu'un chevalier audacieux l'emportait avec lui, bien loin sur son beau cheval, dans un pays où tournait le soleil avec les ailes des moulins» (p. 190)⁹. La dualité de l'existence de Sœur Anna est soulignée par l'ambiguïté de la comptine «Cogne la caboche». Non seulement cette chanson suggère la frustration de la prisonnière qui donne de la tête contre les murs symboliques de son emprisonnement, mais elle évoque aussi, — et surtout, — l'attachement de la part de Sœur Anna au bonheur naturel de son enfance. Les comptines deviennent un signe de la libération, elles «s'entrechoquent, dit Denise Ostiguy, aux litanies, aux règlements de la Constitution et finissent par y creuser une brèche vers la liberté»⁹. André Vanasse rappelle à ce propos que pour ne pas succomber aux arguments persuasifs de la Mère Générale, Sœur Anna se répète, sur un ton triomphant, le cri de défi que sont devenus pour elles les derniers mots de «Cogne la caboche»¹⁰. Dans ses fantaisies Sœur Anna met en pratique le grand principe du conte de fées formulé par Jolles : «Tout est si simple et si facile quand on rêve»¹¹. La nature du rêve devenu conte est illustrée dans la longue rêverie du chapitre VIII. L'épisode commence par la description de la «dévêture» de la Sœur Anna faite

par le Père Jean, description qui est contrastée de façon ironique avec des extraits du livre des Constitutions sur la manière pieuse dont la religieuse devait se dévêtir. Cette opposition morale est du reste accentuée par le contraste des points de vue entre Sœur Anna (ayant retrouvé sa vraie identité de Rachel) et sa mère (qui, dormant en toute sécurité dans son lit, entrevoit par instants la forme de Rachel mais sans bien comprendre ce qu'elle voit). Dans toute cette suite d'événements le thème de la Nature — et donc du naturel — est mis en valeur (le ruisseau où l'on se baigne, l'arbre où l'on grimpe, la pomme que l'on mange, etc.). Ce qui nous intéresse, cependant, c'est que tout l'épisode se termine comme un conte de fées avec Rachel, dans sa fantaisie, emportée par la rivière vers la mer, Rachel devenue princesse nue, divinité d'amour, faite pour remplir d'un émerveillement quasi religieux les chasseurs et les pêcheurs qui la regardent passer.

L'acte de la «dévêtüre» prend, dans la rêverie de Sœur Anna, une importance symbolique. De même que les habits de la religieuse représentent pour elle l'identité factice qui lui a été imposée, de même le fait d'enlever ses vêtements, de retourner à un état de nudité, constitue un rite pour restituer la vraie identité :

«Elle est là, Rachel. Comme elle dort bien sous la clarté douce de la lune ! Il suffirait d'enlever à la religieuse son vêtement de mort pour qu'apparaissent la blancheur et la douceur de son corps intact.» (p. 106).

La libération, c'est le rejet de «l'uniforme austère qui paralyse la vie et fige le sang» (p. 38). Mais le changement n'est pas purement vestimentaire : la nudité du corps féminin est une image de sensualité. Autrement dit, la libération s'exprime à travers la sexualité, ce qui n'est pas étonnant car l'oppression exercée sur les religieuses se concentre très fortement sur la chasteté : «Plus aucun contact avec le monde pervers, gourmand et lubrique» (p. 35)¹². Pourtant, la virginité des religieuses n'est que le refus de se développer, le désir de se réfugier dans un monde préadulte, le déni du fait que l'enfant devient une femme («Il vous faut garder, mes sœurs, l'âme d'un petit enfant, la douceur, l'innocence, la pureté de l'enfant», p. 50). Il est donc révélateur que le Père Jean, ayant retrouvé Sœur Anna, répète à plusieurs reprises qu'elle est devenue une femme et que cette conscience d'être une femme est pour Rachel inséparable de la soif de la liberté : «Qu'est-ce qui m'a empêché de crier mon envie de vivre, d'être une femme enfin ?» (p. 139).

Retenons le terme qu'emploie ici Sœur Anna : elle parle de son «envie de vivre». Or, par définition, le couvent est le domaine de la mort, le monde de celles qui ont renoncé à vivre, des «momies», selon Sœur Anna :

À cette heure, les religieuses sont déjà retirées derrière les murs de coton de leurs cellules, étendues toutes droites entre les draps rudes, les doigts crispés sur le chapelet, comme les morts que l'on expose.» (p. 10).

Cet extrait fait partie du monologue intérieur d'Anna, de cette femme austère qui embrasse si pleinement la cause de l'abnégation. Sur le plan moral, l'opposition entre la vie et la mort dérive du contraste entre les deux parents,

Anna qui, malgré sa religion de la mort, continue à vivre et Charles qui, si plein de vitalité, est déjà mort. Charles s'aperçoit clairement au moment où Rachel se prépare à entrer au couvent qu'il s'agit d'un choix pur et simple entre la vie et la mort. Dans les rêveries de Sœur Anna Charles devient un héros viril dont le plus grand désir est de l'enlever, avant qu'elle ne soit complètement engloutie, de fuir avec elle l'emprise de la mort. Cette impulsion est le sujet d'une prière fervente de Sœur Anna : « Tirez-moi de ce tombeau avant que ma peau se fane et craque de toutes parts, que mes os se disloquent, que mon cœur devienne froid et dur. J'ai envie de vivre. J'ai envie, non pas de tout recommencer, mais de commencer enfin » (p. 30). La sexualité est donc une renaissance, le réveil à la vie d'un être moribond. Ce message est mis en relief dans le passage suivant qui contient un entrelacement très révélateur de bien des thèmes du roman :

« Ses mains cherchent la douceur et la chaleur des seins. La statue est vivante : elle ne se brisera pas en tombant du piédestal au milieu des éclats de verre, de l'eau répandue et des roses fragiles. Oui, Marie-Paule, nous allons ouvrir le ventre de la longue poupée si molle, si molle tout à coup. » (p. 218).

Le réveil sensuel de Rachel est ici lié à la destruction de la statue qu'elle était devenue. L'image de la poupée revient aussi, car les religieuses sont toujours présentées comme des robots, des automates, des poupées, des momies. La poupée est également celle de « Cogne la caboche », celle qui, à un autre endroit du roman, est détruite par Rachel et Marie-Paule dans l'intention de détruire la mort qu'elle représente sous une forme travestie. Tous ces thèmes se combinent pour suggérer un acte de défi vis-à-vis de la mort. Rachel doit commencer à vivre, d'autant plus que Marie-Paule est décédée et que, — parce que dans le symbolisme du roman les deux filles partagent une existence commune, — Rachel est la seule dépositaire de la vie de sa sœur décédée. La mort volontaire qu'a subie Sœur Anna est inacceptable. Une morale nouvelle a été créée : « (...) seuls sont coupables les gestes qui engendrent la mort. » (p. 70).

Si la volonté de vivre est une préoccupation majeure des contes évoqués dans le roman et la motivation principale des rêveries de Sœur Anna, elle est également la caractéristique dominante du traitement de la littérature à l'intérieur du texte. Cependant, de même qu'il y a dans le livre deux conceptions de la vie (désignées par les termes *l'ouvert* et *le fermé*), de même il y a toujours deux attitudes contradictoires envers toutes les questions concernant notre manière de vivre. Par exemple, les contes de fées, — pleins de promesses et d'optimisme, — que raconte Sœur Anna à ses élèves trouvent leur contrepartie fastidieuse dans les textes édifiants qui sont lus aux sœurs pendant leurs repas (« — *La Perfection chrétienne* de Rodriguez, suite... », p. 103). De façon analogue, il y a une attitude envers la littérature qui correspond aux idées étroites de la communauté religieuse : les poèmes ornés, pleins de platitudes emphatiques, que compose Sœur Anna sont reçus avec enthousiasme. Mais la littérature a une autre fonction désapprouvée par les autorités (« Priez, ma Sœur, priez, les mauvais livres en ont perdu de plus solides que vous... », p. 26).

Qu'est-ce qui fait des livres mauvais? Leur grand danger, c'est qu'ils ont le pouvoir de stimuler l'imagination, de nous communiquer une expérience de plus en plus ouverte de la vie. Cette capacité de la littérature est révélée surtout dans l'épisode poignant de la mort de Sœur Sara. Celle-ci meurt faisant part à Sœur Anna de l'exhortation suivante: «— Vivez, sœur Anna, moi je n'ai pas pu» (p. 178). Le désir de connaître le plus possible la vie anime son amour de la littérature: «C'est d'elle que sœur Anna a appris que la littérature ouvrait l'accès à un univers merveilleux, comme une grande fenêtre ou comme un œil de surcroît.» (p. 176). Cet amour de la littérature se transforme en l'identification avec les personnages littéraires, avec Mara de *l'Annonce faite à Marie*, par exemple, parce qu'elle se révolte plutôt que de se résigner (mais pas avec la trop sage Violaine) et avec Don Quichotte et Emma Bovary, deux personnages qui reviennent maintes fois dans le roman, car bien qu'ils aient échoué, comme le montrent la folie de l'un et le suicide de l'autre, ils ont refusé de transiger avec leurs idéaux. Évidemment, la littérature dont il est question ici est très romanesque dans son caractère, mais l'«univers merveilleux» auquel elle donne accès est effectivement la vie même. La vie est le livre qui n'a pas encore été écrit parce qu'il n'a pas encore été vécu; elle s'incarne dans la figure de l'héroïne qu'on peut faire vivre en la devenant:

«Au milieu des héroïnes de romans qu'elles cherchent à reconnaître (celle-là qui pleure, ce soir, dans tous les villages de France; celle-ci, en train de soigner des oiseaux prisonniers, à l'ombre d'une forteresse; cette autre qui frappe avec les talons de ses sabots sur les parois d'une mine et qui rit et qui pleure avant de mourir emprisonnée (...), il y a une figure informe qui cherche une issue.» (p. 53).

Ces trois héroïnes ont toutes eu l'expérience de la prison, — Emma Bovary dans l'étroite existence bourgeoise, Clélia Conti dans la citadelle qui l'enfermait avec son bien-aimé, Catherine Maheu dans la mine qui s'est écroulée autour de son amant et d'elle; elles ont toutes vécu, au nom de l'amour, la tragédie de la vie; mais elles ont toutes préféré la voie tragique à la médiocrité d'une vie privée de toute transcendance romantique. C'est à ces personnages que Sœur Anna veut s'identifier: elle est la «figure informe» qui cherche à exister:

«Elle a follement envie de libérer l'image qu'elle a gardée si longtemps cachée en elle et de suivre son ombre à travers toutes les pages demeurées jusqu'ici trop blanches.» (pp. 53-54).

Ce qui frappe ici, c'est que pour Sœur Anna le désir de vivre coïncide avec la création littéraire. Mais même à ce niveau le conflit entre les perspectives ouvertes et fermées surgit encore. Car dans un sens Sœur Anna a tort de vouloir écrire sa propre vie. L'acte créateur est répréhensible, comme on pourrait s'y attendre dans une communauté si résolue à écraser tout signe d'individualisme. D'ailleurs Sœur Anna n'a pas besoin d'écrire sa vie puisqu'elle a déjà été écrite pour elle. Il se trouve donc à l'intérieur du roman lui-même un livre qui met en question l'existence de l'ouvrage qui le contient. C'est le livre des Constitutions. Ce livre présente déjà la vie de Sœur Anna, il prescrit tous les actes qui deviendront la somme totale de son existence. Il est fréquemment cité par la romancière, en caractères majuscules qui attirent l'attention avec une autorité effrayante.

ELLES AURONT LE PLUS GRAND RESPECT POUR LES PRÊTRES EN QUI ELLES VERRONT DES REPRÉSENTANTS DE NOTRE SEIGNEUR JÉSUS-CHRIST. EN LEUR PRÉSENCE ELLES TIENDRONT LES YEUX MODESTEMENT BAISSÉS. TOUT DANS LEUR DÉMARCHE DEVRA TRADUIRE LA RÉSERVE LA PLUS COMPLÈTE. (p. 62).

Les caractéristiques de cette forme de narration méritent d'être signalées. Notons pour commencer le pronom employé : *elles*. Dans cette version de la vie de Sœur Anna la narration ne se fait pas à la première personne. La personnalité individuelle de Sœur Anna est disparue, sa destinée ayant été absorbée dans un pronom à la troisième personne. Par surcroît la narration se fait non seulement à la troisième personne, mais aussi au féminin et au pluriel. Sœur Anna est identifiée à une collectivité ; elle est contrainte de se conformer à un modèle bien établi ; elle ne sera en aucune façon différente de toutes les autres femmes qui partagent son état, comme celles-ci seront la réplique de ce qu'elle est, elle.

Le temps du verbe employé dans ces extraits du livre des Constitutions est aussi très intrigant. En effet, il crée des problèmes d'interprétation quand on essaie de le situer dans son domaine narratif. Si grand est le pouvoir définitif de la narration dans le livre des Constitutions qu'elle rappelle, à bien des regards, les caractéristiques du *récit* telles qu'elles sont définies par Émile Benveniste, car elle semble donner à la vie de Sœur Anna la forme rigide d'un morceau d'histoire. Et pourtant le temps utilisé est le futur, temps qui, pour des raisons que Benveniste expose de façon convaincante, ne convient pas à la conjugaison du *récit* :

« Pour la même raison le futur est exclu ; il n'est qu'un présent projeté vers l'avenir, il implique prescription, obligation, certitude, qui sont modalités subjectives, non catégories historiques. »¹³

Certes, le futur garde dans les extraits du livre des Constitutions le ton prescriptif auquel Benveniste fait allusion : il impose des commandements aux religieuses et il est aisément — et fréquemment — remplacé par une deuxième personne péremptoire (« Si ceux-ci (les prêtres) vous adressent la parole, répondez poliment et brièvement », p. 62, est un passage à la deuxième personne qui correspond exactement à l'extrait à la troisième personne cité plus haut). Cependant, le futur du livre des Constitutions cherche à rompre avec les principes narratifs formulés par Benveniste. Celui-ci attribue à ce temps une « certitude » qui n'est vraiment qu'une « modalité subjective » : le futur du livre des règlements aspire à acquérir la certitude du *récit* ; il aspire à devenir fait historique, à présenter l'histoire d'une vie même avant qu'elle ait été vécue.

Pour comprendre la force du temps futur tel qu'il est employé ici, on ferait bien de comparer les prescriptions du livre des Constitutions avec un autre phénomène narratif du même ordre qui paraît dans le roman : je veux dire la notice nécrologique. Pour chaque religieuse, y compris Sœur Anna¹⁴, une notice nécrologique a déjà été composée. Elle décrit la mort exactement comme si elle était déjà arrivée, sauf qu'on laisse en blanc la date du décès et l'âge de la décédée. Cette description de la mort devient un impératif moral qui

détermine toute la vie. Rappelons que Sartre dans son ouvrage autobiographique *Les Mots* a commenté son désir enfantin de s'assurer l'immortalité en faisant que sa vie corresponde à celle des grands hommes du passé. Autrement dit, il voulait arranger sa vie de façon à ce qu'elle aboutisse au genre de mort qu'il souhaitait. Il pouvait ainsi être sûr d'avoir une mort qui ne manquerait pas de capter l'admiration d'autrui: «Je voyais ma mort par leurs yeux; elle avait eu lieu, c'était ma vérité: *je devins ma notice nécrologique*»¹⁵. Les périls de cette manière de vivre, pour Sartre comme pour Sœur Anna, sont exposés dans *Les Mots*: «J'y mis une véritable frénésie: je choisis pour avenir un passé de grand mort et j'essayai de vivre à l'envers. Entre neuf et dix ans, je devins tout à fait posthume.»¹⁶ «Vivre à l'envers» est l'erreur qui est encouragée par la notice nécrologique de Sœur Anna: elle doit vivre de sorte que sa vie se termine avec la mort exemplaire déjà annoncée. On voit maintenant la vraie nature du futur du livre des Constitutions: c'est en réalité un passé déguisé. Cependant, vivre de façon posthume, c'est ne pas vivre du tout (l'adjectif indique que l'on est déjà mort). Pour Sartre, le caractère fondamental de la vie réside dans la liberté, et le signe de la liberté, dans la littérature comme dans la vie, est l'imprévisibilité¹⁷. La prévisibilité requise par la communauté religieuse en insistant pour que tous ses adhérents se conforment au même modèle, est un symptôme de la mort.

Cependant, Sœur Anna ne veut pas se conformer: elle refuse la vie écrite à l'avance. Elle revendique le droit d'être la narratrice de sa propre existence. La décision d'écrire, le fait d'écrire, ne sont donc pas des questions purement techniques: ces activités expriment la signification morale du roman, comme le montre le passage suivant.

«Au lieu de suivre ce rituel, à peine entrée dans sa cellule, Sœur Anna a saisi le calepin qu'elle dissimule dans ses grandes poches depuis quelque temps; elle s'en sert pour écrire ses notes de lecture et parfois, comme ce soir, elle cherche à travers les mots qui viennent spontanément s'aligner, des signes, des indices, peut-être un chemin.» (p. 26).

Son action ici est délibérée. Le temps qu'elle passe à écrire devrait être consacré, elle le sait bien, à la lecture du livre des Constitutions, à l'identification de son histoire à elle avec le fil narratif déjà déroulé dans ce volume pieux. Mais elle rejette cette identification: à la certitude des Règlements elle substitue, le caractère de sa narration le montre bien, l'incertitude d'une vie réellement vécue. Dans la chapelle, pendant la méditation, on la voit recourir de nouveau à l'écriture pour défendre sa vie, son identité: «Elle commence à écrire fébrilement, comme s'agit le nageur aux prises avec la vague» (p. 37). Pour Sœur Anna aucune distinction n'est possible entre littérature et vie: elle ne vit vraiment que lorsqu'elle écrit. Il s'ensuit qu'elle applique à son existence même les techniques de la littérature. De cette façon elle remplit les lacunes de sa vie, elle la complète. Elle crée de la sorte une scène d'amour avec le Père Jean: «Elle a tellement envie d'entendre sa voix qu'elle est prête, s'il le faut, à inventer l'impossible dialogue» (p. 59). L'extrait suivant fait voir la fonction psychologique qu'elle attribue à l'écriture:

«Les pages qu'elle a écrites ce matin, elle aurait envie de les jeter aux quatre vents, pour que quelqu'un puisse les lire et parte à sa recherche dans ce pays où, avec tant d'autres emmurées depuis toujours, elle s'est mise à ressembler aux femmes irréelles des légendes.» (p. 116).

Ce passage contient bien des éléments importants. La clôture du monde des religieuses est évoquée, comme l'est aussi la perspective ouverte de l'univers imaginaire (assimilé ici au monde des légendes). L'écriture est devenue une affirmation de vie, un acte de dissémination. C'est elle-même que Sœur Anna sème aux quatre vents avec les pages qu'elle a composées. La référence au lecteur est d'ailleurs capitale : l'acte créateur n'est achevé que lorsque le lecteur a rempli sa tâche. La liberté que vise Sœur Anna par l'intermédiaire de l'écriture serait perdue si elle ne s'adressait qu'à elle-même.

L'argument précédent nous permet de voir que le roman est, dans un sens, son propre sujet. Les techniques narratives deviennent un moyen d'effectuer l'ouverture morale. Pour explorer ce phénomène la romancière utilise une variété remarquable de techniques différentes. À la base de la narration du roman est le récit à la troisième personne, celui du chroniqueur qui décrit ce que nous, nous aurions vu si nous avions été là. Cette forme de narration a l'effet de présenter les individus de l'extérieur, comme si c'étaient des objets; et dans *Cogne la caboche*, dont le sujet est en fait la libération de l'individu, cette narration a de profondes implications morales. Elle semble renforcer l'aliénation d'une héroïne très consciente d'avoir perdu son droit à toute vie intérieure individuelle, d'avoir été réduite à son apparence extérieure. Par moments cette perte d'identité est si marquée que l'héroïne est désignée par une étiquette dépersonnalisée: elle devient «la religieuse», «la surveillante». En ce cas, la narration à la troisième personne, dans son pouvoir hostile, en vient à ressembler à celle du livre des Constitutions (lequel a également pour but de réduire les individus à des objets interchangeables). Pour souligner ce sentiment d'aliénation il arrive parfois que la romancière fasse coïncider l'angle de vision de la narration avec celui de certains personnages à l'intérieur du récit. Dans de telles circonstances la narration est colorée par la curiosité d'habitude méfiante d'autrui: «Deux cents fenêtres de ce côté-ci de la montagne, deux cents paires d'yeux qui cherchent à distinguer quelle est cette sœur du couvent qui monte vers le boulevard» (p. 186). Ici Sœur Anna n'est pas vue *sub specie æternitatis*, comme cela paraît souvent être le cas dans la narration impersonnelle à la troisième personne¹⁸, mais simplement avec les yeux vigilants des bonnes sœurs curieuses. Il existe néanmoins un plan narratif supérieur à celui des spectatrices à l'intérieur du récit, perspective qui nous permet de comprendre la petitesse de celles qui regardent. Cette technique qui adopte le point de vue de tel ou tel personnage seulement pour le dépasser est souvent utilisée dans le roman parce qu'elle se prête à l'ironie, surtout aux dépens du personnage dont la vision est défectueuse. L'ironie sert en général à souligner la situation morale de Sœur Anna; elle est une étrangère, personne ne la comprend:

«Se sont-elles doutées que, ce soir, la forme longue de la religieuse, qu'elles ont vue se profiler sur le mur parmi les ombres des rideaux battus

par le vent, est vide comme l'enveloppe d'un fantôme et que la vraie sœur Anna a déserté son poste pour retourner vers un village du passé? » (p. 59).

Quelquefois l'ironie ainsi produite devient le message même de la narration. Quand Sœur Anna va à la Maison-Mère pour annoncer son intention de répudier ses vœux, le but de sa visite est complètement méconnu par les autres religieuses aux yeux de qui elle est un modèle de vertu :

« C'est beau une sœur des missions qui prend le temps de faire une visite au Saint-Sacrement pour se retremper dans sa ferveur première, quand elle vient à la maison-mère (...). C'est étrange comme elle examine tout à la façon désinvolte des touristes. » (p. 195).

Cet aveuglement envers la nature spécifique de l'Autre, cette incapacité de concevoir que l'Autre puisse être différente de ce qui se trouve dans le livre des Constitutions, constitue un commentaire ironique sur toute la communauté religieuse.

Afin d'apprécier l'ironie de la situation de Sœur Anna dans l'exemple précédent et ailleurs, il est indispensable que nous ayons accès à sa vie intérieure. Si nous ne savions ce qu'elle pensait réellement, l'incident ne présenterait pas d'ironie ni de signification non plus. Ceci est une des caractéristiques de la narration du roman. L'auteur se sert de sa situation privilégiée pour nous présenter, selon les circonstances, ses personnages vus de l'intérieur aussi bien que de l'extérieur. En voici un exemple :

« Sœur Anna est rentrée comme une ombre dans la chambre vide; elle a senti posé sur elle le regard serein et impuissant de la mourante. » (p. 177).

La première proposition de cette phrase décrit les mouvements de Sœur Anna. Elle nous dit ce qui aurait été perceptible de l'extérieur. La deuxième proposition, cependant, nous raconte ses sentiments: elle nous introduit dans son monde intérieur, nous permet de partager son jugement sur la mourante. Très souvent, tout en écrivant à la troisième personne, la romancière adopte le point de vue de Sœur Anna. Car celle-ci possède un esprit bien perceptif et aussi la volonté de contester les idées établies. On voit les effets de cette méthode dans un extrait où Sœur Anna contemple le tombeau de la Fondatrice. Le paragraphe précédent nous communique la conception traditionnelle de ce personnage illustre: c'est un passage plein d'adulation raconté à la troisième personne mais avec force injonctions à la deuxième personne destinées à nous exhorter à vénérer cette âme exceptionnelle. Les réflexions de Sœur Anna sont en contradiction avec ces idées reçues :

« Sœur Anna s'approche du tombeau, pose sa main sur le marbre froid. Jamais elle n'a pu s'attendrir sur la vie de la Fondatrice. Maintenant, elle fixe son regard sur ces yeux de vitre. Non, il n'y a pas d'auréole autour du front de la mourante, seulement le cercle d'un vide toujours renouvelé, toujours plus grand, un vide où chancellent depuis plus d'un siècle les Filles du roi, métamorphosées en Filles de l'Église. Se détacher de cette fascination du cercle imaginaire, ensorcelé... » (p. 207).

Il suffit que ce changement du point de vue narratif ait lieu, que nous voyions la Fondatrice avec les yeux désabusés de Sœur Anna et non avec ceux des autres religieuses, pour que la scène soit complètement transformée. L'aura de la sainteté se disperse, l'ensorcellement n'agit plus, la Fondatrice n'est plus la même personne.

Le glissement vers la première personne (le *il* objet devient un *il* sujet; ensuite le *il* sujet est remplacé par le *je* du personnage en question) est typique de la narration du roman. Il répond au sens moral de cet ouvrage dont le but est de nous faire comprendre la vérité personnelle du personnage) et non pas les simples effets extérieurs de son rôle social). Cela étant, la romancière accorde souvent à ses personnages le privilège du discours. Le personnage le plus important, à cet égard, est, bien entendu, Sœur Anna. Voici un passage qui illustre cette transition pronominale:

«Sœur Anna se laisse tomber sur le lit de sœur Sara. Elle prononce à mi-voix les noms d'Emma, d'Héloïse, de Mara... Non, Violaine, pas toi. Tu n'entreras pas ici. Je garde la chambre de sœur Sara.» (p. 181).

L'extrait est au début un morceau à la troisième personne; mais, à mesure qu'il nous est fait part des pensées intérieures de Sœur Anna, il glisse irrésistiblement vers l'emploi du pronom *je*¹⁹.

Le roman est, je l'ai dit, un ouvrage qui se retourne vers lui-même. C'est aussi le roman de Sœur Anna, de sorte que le mouvement rétrospectif de l'action correspond à la volonté profonde de l'héroïne. Elle doit revenir vers le passé: là se trouve la vérité de son identité, là se trouvent les perspectives ouvertes qui vont transformer sa relation avec le monde. «À la figure de la route qui travaille l'écriture, dit Joseph Bonenfant, il faut ajouter celle de la rétrospective, dans la composition du récit, l'une complétant l'autre, comme le temps est le complément de l'espace»²⁰. Rachel comprend la nécessité de ce retour vers le passé:

«Si loin dans l'espace. Loin, plus loin encore dans le temps? Lui faut-il vraiment retourner dans ces jours d'autrefois pour se sentir vivre et pour redécouvrir une route ouverte?» (p. 59).

Ce passage est très instructif en ce qu'il combine les dimensions du temps et de l'espace et la perspective attirante de la route ouverte avec la notion de vivre. J'ai dit plus haut que le roman est celui de Rachel. Il l'est en fait pour des raisons techniques qui émergent à la fin de l'avant-dernier chapitre. Ici elle prend possession de la narration, elle se fait l'autorité qui l'appuie: «Raconter tout cela comme on invente une histoire», dit-elle et elle reprend la première phrase de l'ouvrage, commande la deuxième mais sans la terminer, les points de suspension indiquant que cela pourrait continuer indéfiniment. Cette situation éclaire toute la perspective narrative du roman. L'intelligence supérieure qui domine tous les autres points de vue utilisés comme foyer narratif, est celle de Rachel, car son acte créateur a donné naissance au livre.

Au début de cet essai nous avons examiné les implications spatiales des critères moraux de l'ouvert et du fermé. Il convient à présent de considérer

cette question du point de vue temporel. Comment interpréter dans ce contexte la structure circulaire de ce roman qui, à sa fin, revient à son point de départ ? Faut-il en conclure que le roman présente une vision close du monde bien qu'il fasse un appel si passionné en faveur de la vie ouverte ? La question semble paradoxale, mais le paradoxe n'est qu'apparent. Sur le plan technique comme du point de vue moral, les expériences de Sœur Anna, les années perdues au couvent, ont besoin d'être closes, afin que Rachel puisse se remettre à vivre, afin que la vie puisse s'ouvrir encore. Cette double nécessité est reflétée dans la fin double du récit. C'est l'avant-dernier chapitre qui renvoie au premier pour fermer l'expérience stérile. Le deuxième dénouement, c'est-à-dire le dernier chapitre, est le prélude d'une vie ouverte. Comme le chapitre précédent, il fait penser au début du roman, mais cette fois-ci non pas pour le répéter inchangé. Le dernier chapitre contient bien des éléments du premier, mais ils ne constituent plus la même routine. Encore une fois la romancière fait appel à la conscience d'Anna, mais ici il s'agit d'une Anna prête à s'adapter à une existence nouvelle. Roman fermé, vie ouverte, — tel est le dernier message du livre.

-
1. Gabrielle Poulin, *Cogne la caboche*, Montréal, Stanké, 1979, 245 pages.
 2. Jacques Michaud, «Ce passé qui secoue le présent», *Le Droit*, 28 avril 1979, p. 21.
 3. Joseph Bonenfant, «La Courbe d'une route fascinante: *Cogne la caboche* de Gabrielle Poulin», *Relations*, juin 1979, p. 186.
 4. Aurélien Boivin, «*Cogne la caboche*: Gabrielle Poulin», *Québec Français*, décembre 1979, pp. 8-9.
 5. L'importance de cette image de la courbe de la route a été également mise en valeur par Jacques Michaud (*op. cit.*, p. 21) et Joseph Bonenfant (*op. cit.*, p. 187).
 6. Le rôle du conte dans le roman a été analysé par André Vanasse («La Belle au bois dormant reposait-elle dans un couvent?», *Le Droit*, 28 avril 1979, p. 21).
 7. André Jolles, *Formes simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 (première édition allemande, 1930), p. 189. L'extrait en question présente l'argument qu'avance Jolles en rejetant l'opinion (avancée par Perrault) que le conte souscrit aux notions conventionnelles du Bien et du Mal. Les citations à l'intérieur de l'extrait sont de Wieland. Notons d'ailleurs que dans sa description du conte Jolles emploie les critères moraux de l'ouvert et du fermé. Il fait la distinction entre la nouvelle (qui «enclôt une portion de l'univers» et se distingue par sa «clôture cohérente») et le conte, «qui fait ouvertement face à l'univers et absorbe cet univers» (*ibid.*, p. 185).
 8. La dernière image de cet extrait se réfère, évidemment, à Don Quichotte, personnage imaginaire très important dans le roman.
 9. Denise Ostiguy, «*Cogne la caboche*», *Ottawa Revue*, 24-30 mai 1979, p. 20.
 10. *Op. cit.*, p. 21.
 11. *Op. cit.*, p. 117.
 12. Cette attitude envers la sexualité est, chose significative, celle aussi d'Anna. Pour elle, l'acte de l'amour est quelque chose de répugnant qu'elle regarde avec dégoût. «Son homme, elle l'a aimé profondément, mais il n'a pas vraiment possédé son cœur. Le corps, oui, il le fallait bien pour être fidèle à la loi du mariage et pour donner des enfants à l'Église et au Pays.» (p. 11).
 13. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 245.
 14. La notice nécrologique de Sœur Anna se trouve à la page 46.

15. Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Éditions Folio, p. 174. C'est nous qui soulignons.
16. *Ibid.*, p. 168.
17. Voir à ce propos son article sur Mauriac dans *Situations I*.
18. Cf. Benveniste qui dit de cette forme de récit : « À vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes » (*op. cit.*, p. 241).
19. Nous n'avons pas essayé d'épuiser tous les aspects de l'emploi du point de vue dans *Cogne la caboche*. Nous avons cherché plutôt à mettre en lumière ces techniques qui se rapportent à notre propos. En fait, toutes les techniques que nous avons relevées sont souvent combinées à l'intérieur d'un même chapitre, d'un même paragraphe et parfois d'une même phrase en un réseau narratif fort complexe.
20. *Op. cit.*, p. 188.