

Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert : l'enveloppe des mythes

Denis Bouchard

Volume 1, numéro 3, avril 1976

Gérard Bessette

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200038ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200038ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouchard, D. (1976). *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert : l'enveloppe des mythes. *Voix et Images*, 1(3), 374–386. <https://doi.org/10.7202/200038ar>

***Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert : l'enveloppe des mythes¹**

Avant de passer en revue quelques-uns des mythes hébertiens, voyons comment *les Enfants du sabbat*² se heurtait, en tant que roman, à un mur de résistance passive. Le lecteur attentif avait, en effet, l'avantage de savoir jusqu'à un certain point à quoi il pouvait s'attendre. À la suite des audaces de *Kamouraska*³, l'auteur avait confirmé plus ou moins les normes de sa démarche. Elle se trouvait ainsi prisonnière d'un certain déterminisme latent et circonscrite, pour ainsi dire, à l'intérieur d'un cercle clos d'où elle ne pourrait peut-être jamais s'évader. La violence venait de monopoliser une révolte sourde de haine⁴ au centre de laquelle l'Ève apocalyptique ne voyait plus que des fœtus d'hommes à détruire insidieusement⁵, un Québec mûr pour l'orgie sanglante à cause de l'absence d'épanouissement possible menant à l'introspection hallucinatoire, à la démente coquette et totalement irresponsable.

Les mythes⁶ eux-mêmes accentuaient le déterminisme latent dans l'œuvre. Le poète avait, ironiquement, grâce à son talent poétique, créé un tremplin d'images et de thèmes déversant, par un système d'allégories, dans un ensemble mythique ressemblant davantage à une prison de l'expression qu'à un outil d'élargissement de cette dernière. L'éclosion d'éléments nouveaux serait subordonnée aux structures existantes. C'est ce qui s'est produit, mais en remplaçant le sérieux par le rire, les structures elles-mêmes se sont trouvées soumises à un renversement plein et entier.

En d'autres termes, on était en mesure, avant la publication du dernier roman, de cerner dangereusement les grandes lignes inscrites plus profondément d'une œuvre à l'autre, réciproquement semblables et conversantes. On pouvait dès lors anticiper la possibilité que la prochaine œuvre reprendrait le même assemblage, ce qui est arrivé effectivement, mais à l'envers. Les mythes n'ont pas changé. Bien au contraire, ils n'avaient pas besoin de changer. Le même écrivain demeure inscrit dans son univers mythique. C'est l'approche qui a changé, conférant aux mythes un large rire au lieu d'une grimace de veuve qui s'ingénue à tuer les maris. Anne Hébert a ainsi glissé entre les doigts de ses lecteurs en leur faisant le coup du gros rire inattendu.

Il y avait beaucoup d'autres raisons d'observer de très près l'évolution de l'œuvre. Depuis assez longtemps, on pouvait noter, plus ou moins, un tournant décisif. Le dernier recueil de poèmes, *Mystère de la parole*⁷ (1960) faisait figurer des pièces d'une perfection alarmante quant au style. La force du *Tombeau des rois*⁸: «Des poèmes comme tracés dans l'os avec la pointe d'un poignard⁹», n'y était pourtant plus visible. Anne Hébert vivait à Paris depuis 1956. Quelque chose venait de produire une transformation en elle. Une imposante force poétique venait de se laisser mater par la tentation d'un brio contestable. Pourtant, *Mystère de la parole* suscita beaucoup plus d'éloges que le puissant *Tombeau des rois*. La perfection du style émerveillait plus que l'innocence aux prises avec les démons aux pas feutrés dans les cimetières de l'âme. Plus grave encore, on passait outre le sommet de l'œuvre faute d'y voir ce qui ressemblait au visage de la France. Le colonialisme culturel imposait ses critères à un Québec «sourd» à sa propre poésie. C'était la voie de l'infériorité relative puisque les Français nous éclipsent toujours dans une rivalité de style. Pierre Emmanuel avait-il réussi, en s'écoutant déclamer, à «poignarder» la muse qu'il croyait sortie de «l'Arabie pétrée»?

Ce fut le silence du poète. Anne Hébert écrivit exclusivement des romans. *Kamouraska*, en 1970, après dix années de méditations, vint, une fois de plus, attaquer de front sur le plan du style. C'est un roman d'une perfection conforme aux exigences de la critique. C'est aussi un chef-d'œuvre inquiétant pour les admirateurs de la Québécoise avant qu'elle ne devienne parisienne. Ne pas se laisser séduire par *Kamouraska* est une hérésie. Ne pas y soupçonner de la Bovary, enneigée soit-elle, sordide et cruelle, serait peut-être une plus grande hérésie: Encore une fois, la nostalgie du *Tombeau des rois* devient comme une perte irréversible. Cette œuvre gigantesque, sommet absolument incontestable des écrits de l'auteur, fut oubliée, faute d'y remarquer la terrible profondeur, la mythologie entière de notre Québec, également oublié dans des *mémoires* d'explorateurs.

Kamouraska a beau être un magnifique exemple de style châtié, que faire chez nous des joyaux qui ressemblent à ceux des autres? Nous en avons des collections épuisantes. Il y a presque autant d'*Étranger* québécois que de romans depuis Camus. Anne Hébert se trouvait visiblement menacée par les adulations menant au conformisme.

Le bilan global avait alors une allure assez claire dans son itinéraire. Avant le *Tombeau des rois*, il y avait d'abord *les Songes en équilibre*¹⁰, œuvre de couventine marquée par le lyrisme des bourgeois de la Vieille Capitale qui vont l'été s'approvisionner de chants d'oiseaux, de rosée et de coups de tonnerre près du Lac Saint-Joseph. Puis il y avait *le Torrent*¹¹, déchirure brutale de la soie des rêves, nouvelle un peu boîteuse mais qui prenait maintenant la forme d'une nostalgie à cause de son authenticité. Après l'œuvre clé, *le Tombeau des rois*, il y avait *les Chambres de bois*¹², sorte d'adieu aux oiseaux et de prélude aux revendications d'Ève. Ensuite venaient les deux œuvres impeccables, *Mystère de la parole* (1960) et *Kamouraska* (1970). Une ligne ascendante montait précipitamment au

sommet marqué par le poème « le Tombeau des rois », et le reste recevait les éloges tout en perdant du terrain sur plusieurs plans.

Ainsi, notre meilleur écrivain avait déjà, semblait-il, achevé le gros de son œuvre. Elle allait désormais danser à la corde entre deux cultures, oubliant les marasmes de l'une en essayant de les mimer pour les pincés de l'autre, céder sans combattre à l'attrait du sublime vice français d'absorber les talents, pourvu qu'ils apprennent les règles, beaucoup de neige, et un style racinien ! Anne Hébert est sortie de ce piège avec *les Enfants du sabbat*. Elle a bondi sur la scène avec toute sa puissance retrouvée. Dès lors, c'est comme si elle n'avait jamais connu aucun piège. Un grand soulagement descend sur ses admirateurs. Il est donc possible de vivre en France et de ne pas renoncer à sa culture, pourtant informe. C'est un miracle absolument digne d'un grand écrivain puisque nous n'avons rien à offrir et qu'ils émigrent dès qu'ils se rendent compte à quel point notre appui est médiocre. *Le Torrent* fut publié à compte d'auteur sans aucune raison, si ce n'est qu'il était à l'avance sur l'époque. Ne pas se laisser intimider par l'écrasant spectacle de la littérature française par rapport à la nôtre, c'est le commencement d'une identité véritable.

La même chose s'est produite aux États-Unis à la fin du siècle dernier. Ceux qui optaient pour la servitude anglophile écrivirent des œuvres satellites, le plus souvent stériles. Ceux qui plus tard vinrent découvrir comme par magie le fin fond écœurant de la misère dans le pays le plus riche du monde, les martyrs du Mississippi, créèrent la véritable littérature américaine. Les bourgeois n'ont jamais eu grand chose à offrir aux artistes, sauf des caricatures. Cela explique pourquoi *les Enfants du sabbat*, roman grotesque de la misère économique et morale, l'emportera facilement sur *Kamouraska*, roman de la décadence un peu petit-bourgeois.

Mais qui aurait imaginé un revirement aussi complet ? C'est le génie à l'aise dans son rôle. Entre le début et la fin des *Enfants du sabbat*, il y a comme un clin d'œil de taupe qui dure, et dure, jusqu'à ce que la complicité soit établie. Anne Hébert s'évade par le comique, mais aussi par le style déchaîné, par les structures hétéroclites, par la juxtaposition des mots allitératifs *couvent* et *cabane* en petits chapitres parallèles et linéaires, par la création de l'anti-personnage merveilleusement allégorique, soit par maintes contrefaçons glorieusement rassurantes. Pardi, qui viendra écrire maintenant : « des orgies comme tracées dans l'âme du lecteur avec la pointe du rire sauvage » ? Cette fois, nous l'aurons prévu !

La première page du livre est remarquablement *ibérée*. L'auteur mentionne brièvement au deuxième paragraphe le but lucide de l'héroïne : « L'intention d'user à jamais une image obsédante. Se débarrasser de la cabane de son enfance. S'en défaire, une fois pour toutes¹³. » Le souhait « d'user [...] une image » se manifeste, nous le savons déjà, en répétant plus de soixante fois le mot *cabane*. C'est l'user par l'usage jusqu'au bout. Cette sorte d'exorcisme représente une nécessité commune à tous les êtres à un moment ou à un autre de leur vie. Qui n'a pas ses obsessions à expulser de soi ? On ne peut donc pas expédier trop rapidement ce roman dans

l'imaginaire puisqu'une conscience formule un vœu légitime et universellement identifiable dès le début. Les prétextes en vue d'arriver à cet exorcisme, qu'ils s'appellent hallucinations de séquestrée, déficiences de l'adoration perpétuelle, inversion maligne, radotages de religieuse en proie à la tentation de Saint-Antoine en gros plans, réduction du couvent-prison en cabane en plein air, et *vice versa*, immolation mystique d'un petit cochon au cul d'une rude cocotte sous la double adoration, celle du couvent qui cloche à cause de l'ennui, celle de la cabane qui tonne à cause des paroissiens ivres, gorgés d'herbes magiques et d'élixirs d'alambics, nous devons reconnaître la toute puissante du grand sorcier, l'écrivain en pleine possession de son art.

La dernière page du livre nous révèle au dernier paragraphe que l'exorcisme a réussi : « Le ciel haut est plein d'étoiles. La neige fraîchement tombée a des reflets bleus. Une paix extraordinaire. La ville entière dort¹⁴. » Sœur Julie de la Trinité s'évade du couvent, et le couvent ayant pendant tout le livre servi de cabane en intégrant l'atmosphère de cette dernière, l'héroïne recouvre la liberté du plein air, passe de l'intérieur vers l'extérieur, tel que souhaité à la première page. On ne pourrait dans de telles circonstances affirmer ne pas savoir précisément où va le livre et sur quoi il débouche. C'est cependant tout ce qu'on sait. Le clin d'œil de taupe marque la durée du reste. Néanmoins, les œuvres d'Anne Hébert passent toutes de l'intérieur vers l'extérieur, de la séquestration vers la libération. Cette libération n'est jamais acquise par le truchement de l'expiation ou de l'absolution mais par celui de l'approfondissement de la faute, c'est-à-dire en arrachant la vie aux griffes de la mort, la lumière au plus profond des ténèbres. Tout le roman occupe peut-être la durée d'une escapade par la fenêtre d'un couvent, le temps de renoncer aux traditions d'un Québec en proie à la culpabilité héréditaire. C'est la fusion du désir avec l'incantation qui le rendra possible dans la réalité. Tout l'élément démonographique est la parodie habile de notre modernisme décousu avec ses désordres institutionnalisés. Cela fait partie du rire.

Le jeune homme, lui aussi éternellement présent dans les œuvres d'Anne Hébert, attend Sœur Julie, à la fin. Nous pensons que l'auteur saurait l'identifier si elle s'en est jamais libérée..., ou le cas échéant le retrouver dans son inconscient comme une lésion plus profonde que la pensée diurne. Il revient tout le temps; il se ressemble toujours. Serait-ce Saint-Denys Garneau? L'idée peut paraître saugrenue. Il n'y a absolument aucune raison de s'y arrêter plus d'un instant. Personne ne trouvera rien de conclusif dans ce labyrinthe sans issue. Mais 1944 est le tournant décisif de l'œuvre, *le Torrent*¹⁵ fut écrit à cette époque; *les Enfants...* retourne à cette même époque — un an après la mort de Garneau en 1943. Il est fort possible que l'année 1944¹⁶ soit loin d'être une fantaisie d'auteur, mais bien le moment où les oiseaux ont perdu leur chant.

Mais l'auteur nous fait croire qu'il est le Diable. Ne risquons-nous pas nous aussi de nous faire jouer comme la Mère supérieure: «... la certitude quasi absolue que le diable se trouve caché sous son lit...¹⁷» en

interprétant le : « Mission accomplie. Mon maître sera content. Il m'attend dehors. [...] Un jeune homme, grand et sec, vêtu d'un long manteau noir, étriqué, un feutre enfoncé sur les yeux, attend sœur Julie dans la rue¹⁸. » Mais c'est sans doute un curé déguisé ! Tenons-nous-en aux diableries.

Si le tout début et la toute fin du roman s'enchaînent selon un déroulement chronologique parfaitement normal, soit le passage de la méditation en lieu clos à celui de l'évasion en l'espace libre, c'est là que s'arrête l'espace accordé à la conscience et que commencent les jeux de l'exorcisme. C'est un chapelet de rituels qui embrasse le roman tout entier. C'est le temps intemporel, les espaces binaires et réversibles, cabane-couvent, et puis le couvent devenu cabane, espace unique refermé sur soi. Le mime de Sœur Julie devient l'allégorie irrésistiblement comique de notre propre déchirement entre la cabane et le couvent, et plus encore de notre fausse sécurité de croire réconciliés nos rêves et nos tabous sans que l'un avale l'autre comme c'est le cas quand la destruction de l'une des entités fait en sorte qu'elle s'empare de l'autre, le couvent-cabane. C'est le dépaysement nécessaire à l'exorcisme de tout lecteur.

La méditation de Sœur Julie, sorte de yoga comique, dès le début, n'est pas une singerie sans conséquences. C'est la préméditation de l'auteur. Ainsi, l'esprit supposément cadennassé de la nonne est loin d'être imperméable : « Un petit garçon ouvre sa culotte déchirée, pisse très haut, atteint le tronc d'un pin, dont la tête se perd dans le ciel, visant en réalité le soleil qui va mourir¹⁹. » Or on sait que Julie confond son frère Joseph avec Jésus et le Diable. C'est alors normal que la tête du pin « se perd[e] dans le ciel ». D'emblée on ne peut faire confiance à ce que pense Sœur Julie. Le clin d'œil de taupe instaure le comique de façon permanente. À quoi pense une pauvre fille livrée à l'adoration perpétuelle ? Il y a collision entre l'auteur et la nonne, double et unique regard sur les événements de la narration.

La pauvreté des images, les soubresauts du style, tout indique dès le début qu'il s'agit de quelque chose de très différent de *Kamouraska*. Cela nous fait apprécier doublement le roman impeccable, l'auteur ayant bien le droit de montrer sa virtuosité dans le style poli puisqu'elle nous fait plonger maintenant dans le style rapiécé ingénieusement. Toujours est-il, l'exposition se poursuit pendant quatre pages de « porc salé cuit », de « patates, des patates, encore des patates²⁰ ». On fait la connaissance des parents et du petit frère. Quand Philomène, dite Goglue, la mère, en a assez, elle s'en va comme stagiaire chez Georgiana, l'entremetteuse, afin de fonctionner de façon autonome et d'échapper à Adélard ainsi qu'aux « patates » : « Je suis tannée de manger des patates pourrites, moé... Si tu veux pas travailler, Adélard [notons le mot « lard » dans son nom], c'est moé qui...²¹ » Elle revient avec des cadeaux. Les enfants jubilent. Adélard est prêt à bondir sur la mère Noël en meuglant pendant trois jours.

Adélard ressemble à un bûcheron en chômage (l'action-cabane se situe pendant la crise des années trente) ; Philomène est criarde, une vraie puissance de la nature. C'est un parfait ménage d'abrutis. Les enfants sont

crottés, la petite est vicieuse, le garçon bêtement mystique (véritable dégénéré comme tous les héros mâles d'Anne Hébert), de sordides déchets du terroir. On les trouve néanmoins attachants.

On accepte les orgies des riches selon l'Évangile! Celles des pauvres surprennent. On les condamne. Pourtant, elles sont bien plus riches en tabous et en fétiches. L'abîme se creuse plus avant. Anne Hébert le sait. Adélarde et la Goglue n'y cèdent en rien à personne. Ce sont de beaux monstres.

Les mots et images de cette première partie sont donc largement empruntés au plus pauvre jargon du peuple parmi lesquels se glisse un délinquant rarissime: «tarabiscotée²²», comme pour agresser le lecteur. Il y a des images, des propos chargés de couleur locale comme des engins défectueux. Cela réjouit. Sans *Kamouraska*, on s'en plaindrait. N'est-ce pas curieux?

Le bouleversement de l'intrigue est effectué définitivement près du début: «Sœur Julie revient brusquement à elle, dans la nudité de sa celule. Non pas comme si elle avait rêvé, mais comme si quelque chose de réel et d'extrêmement précis venait soudain de s'effacer devant elle²³.» N'y a-t-il pas là de quoi intéresser les experts en conditions nerveuses. Surtout qu'elle ajoute, par l'intermédiaire de l'auteur, son fidèle complice, présent dans son effacement, la révélation qui suit: «Elle ressent une douleur aiguë à la tête et à la nuque²⁴.» S'il n'y avait pas de sorcières dans les couvents du Québec en 1944, il y avait peut-être des cas de dépressions fort intéressantes.

En effet, il s'agit vraisemblablement d'une névrose collective, d'une sorte de mal québécois. Toutes les religieuses dans le roman se comportent de façon étrange. On peut attribuer cela aux effets de la *cabane* implantée dans le *couvent* par la présence de Sœur Julie, femme possédée, capable d'exercer un pouvoir diabolique sur ce microcosme de la peur. Cependant on peut aussi attribuer toutes les visions de la *cabane* à la nostalgie du plein air et de la liberté chez une pauvre orpheline jetée entre quatre murs, en pleine voie de perdre ses facultés. Ce serait alors le *couvent* qui créerait la *cabane*. Il y a amples suggestions que la sorcellerie ressemble très souvent à cette bêtise apparentée à ce qui est d'ici-bas plutôt qu'à ce qui est extra-terrestre. Alors, si le *couvent* n'est pas vraiment hanté, il est monstrueusement coupé de tout espoir, voué aux ténèbres de la mort dont le vêtement noir est l'analogie (la femme en noir est une des plus constantes images de l'œuvre entier d'Anne Hébert).

On se trouve dans un lieu d'horreur: «Une petite nonne interchangeable, parmi d'autres petites nonnes interchangeables, alignées, deux par deux, même costume, mêmes gestes, mêmes petites lunettes cerclées de métal. Si vous l'exigez, j'en porterai aussi, quoique j'aie une vue perçante. Un dentier aussi, si vous voulez, bien que j'aie des dents solides et éclatantes. Un visage lisse, sans aucune expression de joie ou de peine, nivelé, raboté, effacé. [...] Toute parole qui franchit le mur du silence, en temps et

lieux permis et réservés à cet usage, doit être prononcée à haute et intelligible voix, en vue de l'édification du plus grand nombre de nos sœurs. Les conversations en aparté ou à voix basse sont rigoureusement interdites²⁵.» De vieilles religieuses viennent y mourir: «Sœur Jean de la Croix, immense, se lève de son lit-cage, vacille sur ses grands pieds. Quarante-vingts ans, une sonde à demeure dans la vessie, un sac de plastique, plein d'urine, attaché entre les cuisses. Elle réclame la petite sœur Jérémie de la Sainte-Face qui lui souriait toujours en lui offrant de l'eau bénite, à la dérobee, au sortir de la messe. Il y a soixante ans de cela. [...] Sœur Lucie des Anges monte et descend les escaliers, d'un pas chancelant. Elle frappe à toutes les portes et demande, chaque fois, d'une voix chevrotante, si c'est bien là la maison de ses parents: 92, rue Saint-Augustin²⁶.» Il y a maints exemples de délires mystico-érotiques, de visions de cauchemars intolérables.

La cruauté règne. Les postulantes baignent dans cette atmosphère de démente: «Une telle clameur d'enfer versée sur le couvent nous tient toutes éveillées, nous les jeunes et les bien portantes qui retenons nos songes et nos phantasmes comme des péchés²⁷.» La supérieure, Mère Marie-Clotilde, a, par un tournant inquiétant de son autorité suprême, «enlevé les calmants à l'infirmerie²⁸». Elle en blâme le Démon et Dieu, confusément. C'est l'atmosphère de hurlements d'enfer qui l'attire. En déchaînant les vieilles mourantes, les jeunes religieuses apprennent à vivre dans la terreur. Cela fait vaguement partie de la mysticité. De fait, tout est permis dans le *couvent*. Les quelques hommes qui le fréquentent sont des personnages grotesques qui y puisent la supériorité des inférieurs. En comparaison avec eux, Adélard est un être normal.

Le docteur Painchaud «se promet d'opérer sœur Julie et de lui enlever «tout ça» qui lui aigrit le corps et l'âme. *Le mal des cloîtres*, il a déjà lu ça quelque part. [...] lui ouvrir le ventre et le recoudre à volonté, jeter aux ordures tout ce bataclan obscène (ovaires et matrice) qui ne peut servir à rien²⁹». Le vieil aumônier a aussi ses projets: «Que sœur Julie de la Trinité soit prise en flagrant délit d'ébriété diabolique, aux yeux de tous, et je serai enfin justifié d'exister. Je pourrai enfin exercer, au grand jour, mon véritable ministère, celui dont je rêve depuis mon entrée au séminaire; pratiquer un exorcisme, en grande pompe, selon le rituel de la province de Québec. Peut-être aussi pourrai-je tenter l'épreuve des aiguilles sur le corps nu de sœur Julie? Chercher patiemment, consciencieusement, sur toute sa chair nue, le *stigma diaboli*³⁰?» Le grand exorciste, lui, confond les tissus avec la peau nue; l'abbé Migneault meurt de sa propre médiocrité.

«Mais la plupart de nos religieuses viennent de la campagne³¹» se plaint la Mère supérieure. Elles ont des penchants ridicules pour la prière adressée à un Dieu, arbitre des idiots: «— Mon Dieu, faites que je n'aie plus la tasse ébréchée, ou je croirai que c'est un signe de rejet de votre part³².» Cette Sœur Gemma, la Sainte-Nitouche qui doit racheter le couvent, est mesquine et folle: «Plus que tout au monde elle craint que la main

du prêtre, en lui donnant à communier, n'effleure sa bouche et ne l'engrosse. Des souvenirs de retraites lui reviennent du temps de son adolescence. « Des baisers lascifs » sur la bouche, n'est-ce pas ainsi qu'on fait les enfants...³³. » On a vite fait de mettre en question la sorcellerie et toute l'inversion diabolique : « D'adorables Jésus reposent, en rêve, entre nos bras. Parfois le Saint-Esprit nous apparaît, masqué et costumé, souvent méconnaissable et inquiétant, ressemblant au garçon boulanger, à l'accordeur de piano, ou à Mgr l'évêque lui-même³⁴. » Adélard agit comme le Saint-Esprit. Le délire de la Sœur économe devient probable : elle « hurle derrière la porte qu'elle est un homme d'affaires. Elle réclame du tabac Old Chum, une pipe d'écume de mer et un crachoir de cuivre³⁵ », et celui de Sœur Julie n'attaque en rien le clergé. Tout émane d'une religieuse qui fait, dès le début du roman, le vœu d'échapper à « la *cabane* de son enfance³⁶ ». Cette *cabane* est-elle le *couvent* ? Celles qui y voient le Saint-Esprit en garçon boulanger entre leurs bras sont-elles différentes de la Goglué en train de séduire son fils ? Enfin, le narrateur souffre trop pour être fiable.

La *cabane* devient le *couvent* rabelaisien, une sorte d'Abbaye de Thélème du rêve. À force d'incarcération, toutes les inversions sont possibles ; la dualité du bien et du mal se trouve renversée par l'esprit en proie à la terreur. Ce sont les deux faces de notre réalité exorcisée jusqu'au comique noir. Notre peuple semble vraiment avoir ainsi poussé jusqu'à l'extrême la possibilité d'exulter dans l'un et dans l'autre simultanément comme le *couvent* et la *cabane* sont côte à côte dans le livre. Disons que le *couvent* nous montre le côté vertueusement ignorant et stupidement intrançais de notre complexe coin du monde, une facette alors de notre réalité idolâtre d'une part. Rien à faire avec tel ou tel couvent, puisque c'est de tout le Québec dont il est question. Et, d'autre part, la *cabane* est une autre facette, le côté gros rire, irrévérencieux, incestueux et sans aucun scrupule, quand on cesse subitement de les avoir tous.

C'est ainsi que l'œuvre devient une comédie, une farce et un *mystère* entremêlés. La farce se déroule surtout autour de la *cabane*. Le Diable y règne génialement et copieusement. Le Bon Dieu est aux prises avec ses religieuses stupides. Ses adoratrices le traitent de tyran : « Quel Dieu barbare, lui-même victime et complice, cloué sur la croix, ose proclamer que la souffrance est précieuse comme l'or...³⁷ » Le *mystère* consiste à voir Dieu et le Diable, le *couvent* et la *cabane*, se mesurer en combat singulier. Alors, les deux divinités en viennent aux bagarres, pour ainsi dire. C'est pourquoi le théâtre fut banni pendant des siècles, à partir du moment où le peuple se mit à s'identifier avec les mauvais anges et toute la clique infernale. Anne Hébert réintroduit, entre autres, le spectacle moyen-âgeux de l'allégorie du bien et du mal. Sur ce plan, la dernière œuvre du poète québécois doit beaucoup à la complicité des fidèles. Comme à l'époque médiévale le spectateur se libère de sa peur en assistant à l'incarnation grotesque de ses divinités oppressives dont il ose se moquer pendant un furtif instant où elles se trouvent ridicules.

La preuve évidente du succès de l'œuvre, c'est que la sorcellerie et la démonologie deviennent vite des ressorts artistiques plutôt que des dia-

bleries gênantes. Plus important encore, il faut remarquer combien les écrits d'Anne Hébert sont un vaste répertoire de mythes. Nous avons déjà défini le mythe comme étant, sous la figure de l'allégorie, le véhicule ultime grâce auquel se produit la fusion des images, des symboles, des thèmes et des idées, c'est-à-dire l'émergence des lignes de fond, qui établissent le dialogue de toutes les œuvres et les éclairent réciproquement. Ils servent à élucider un poème hermétique comme «le Tombeau des rois», lequel peut ensuite servir, à cause de son universalité étonnante, d'éclairage à tout ce qu'a écrit et à tout ce qu'écrira Anne Hébert. Les mythes ne sont pas dépendants de telle ou telle œuvre, ils forment l'ossature comme s'ils étaient les données fondamentales sur lesquelles repose la pensée non formulée du poète. Ils étaient là à priori, et ils se manifestent aussi à posteriori. Tous les écrivains ne sont pas ainsi capables d'imposer leur vision du monde. Il semble que les meilleurs poètes tendent à créer d'abord leurs mythes. Ce sont comme des structures d'identité pour le poète qui les découvre et les donne gratuitement à ses concitoyens. Là où il n'y a pas encore de sens précis de l'identité, ce sont les mythes qui peuvent éclairer, autant que possible, à tel ou tel stade, le maximum de compréhension non encore atteint à cause du fait que l'existence en tant que groupe précède sa formulation, si jamais elle trouve un langage.

En plus d'être des archétypes d'identité, les mythes sont les mathématiques profondes de l'écriture. Leur interdépendance, leur naissance et leur disparition, tout confère aux œuvres un sens de ce qui est achevé, de ce qui est entier. Ils sont à la croisée où passent tous les chemins: c'est là que se tient le lecteur apprivoisé. Il note patiemment les modifications, les transformations à l'intérieur des mythes. Par exemple, dans *les Enfants du sabbat*, la démonologie et la sorcellerie semblent tenir lieu d'éléments fabuleux tout comme les rois, les pharaons, les seigneurs, les chasseurs, les bijoux, parsemaient d'autres œuvres. Le comique renverse le sérieux; le rire remplace le deuil. Tout cela devient très subjectif une fois sur la piste. On interprète les mythes comme on l'entend. Pour certains, ils n'existent pas. Ils n'ont pas besoin d'exister. Ils peuvent s'appeler thèmes ou symboles. Toutefois, ils aident à tenir le fil d'Ariane des divers écrits, fil que l'auteur place au début du «Tombeau des rois» comme pour indiquer comment il faut procéder.

Il n'est pas possible de cataloguer tous les mythes hébertiens. La subjectivité même d'une telle entreprise risquerait de trop délimiter l'œuvre. Il est néanmoins utile d'en énumérer quelques-uns. En fait, ce sont les mythes qui remplacent les caractères; ces derniers dépendent le plus souvent de l'allégorie plutôt que du personnage intégral. Ils chevauchent sur les mythes, ils y puisent leur réalité. C'est pourquoi ils existent sans avoir le plus souvent d'âge, de visage distinct, de va-et-vient dans une dimension matérielle identifiable. Ils en sont d'autant plus riches. Au lieu de faire semblant d'être l'incarnation d'une femme ou d'un homme, ils sont la multiplicité des élargissements de l'allégorie qu'ils représentent. On se reconnaît en eux parce qu'ils existent en nous.

Il y a la femme en noir, cruelle et solitaire; la guêpe de cloître toute présente dans son effacement. Les petites tantes dans *Kamouraska* sont encore plus hermétiques et sombres que les religieuses dans *les Enfants...*, et, que dire de Claudine, la mère dans *le Torrent* ou de Lia, femme liée à la culpabilité noire, dans *les Chambres de bois*. Tout à côté, comme par compensation, on trouve la fillette, la doublure innocente mais très curieuse, très! Elle joue à la poupée dans *les Songes en équilibre*, à la fée aussi; elle devient téméraire dans «le Tombeau des rois», mais quelle innocence implacable peut tant ressembler à la faute, à la perversion, c'est fouiller en soi jusqu'à ce que l'enfant participe de l'adulte dont il est largement complice; Catherine, dans *les Chambres de bois*, est ingénue, pétale au baume fatigué des enclos de rêves, curieuse jusqu'à l'indiscrétion, adultère enfin; Élisabeth, dans *Kamouraska*, a été la proie de ses tantes, se mariant comme on assiste à ses propres funérailles, sa mère en deuil à perpétuité, sa belle-mère hostile, mais elle venge Catherine en détruisant les hommes, ensuite elle joue à la vierge après avoir été onze fois mère; Sœur Julie se revoit fillette, témoin de l'orgie et victime de l'inceste, et elle enfante un monstre sans identité, comme François dans *le Torrent*, récupère son enfance avec un zèle furieux afin d'en accabler le cloître. Pour rejoindre ces deux pôles, la femme ne peut éprouver qu'elle n'est plus vierge et la vierge ne peut éprouver qu'elle est femme, ce qui crée, de part et d'autre l'impossibilité de jamais sortir de soi. Il n'y a rien ni pour les araignées ni pour les papillons. Jouir d'une virginité encombrante ou se sentir vierge après l'acte d'amour est l'abîme d'où naît la révolte cruelle et l'insensibilité systématique des héroïnes de l'auteur. Ces femmes sont des allégories. À ce stade, elles représentent la femme québécoise. Puis elles deviennent des mythes. À ce stade plus avancé, elles incarnent l'idée de la femme au sein d'une tradition plutôt qu'une figure de femme dans une situation dramatique. Pour résumer, il y a la fillette curieuse de la faute, aventurière et déçue dans son rêve d'amour, cherchant refuge dans la culpabilité. Puis il y a la femme, la faute travestie en innocence, la femme adultère se réclamant de la vierge, l'irréalité donc du péché, quel qu'il soit, sorte d'état primitif antérieur à la chute.

À côté de ces belles innocentes, il y a le jeune homme impuissant, mortellement inférieur, crucifié par son obsession d'atteindre à la sainteté, faible et fou, mystique et irrévocablement coupable. Aucun homme normal ne figure. À l'opposé du jeune homme, il y a des imbéciles comme le père de Catherine ou comme le docteur Painchaud, le grand exorciste, l'abbé Migneault et Léo-Z. Flageole, mais la majorité des mâles adultes sont morts et leurs épouses restent en deuil afin de mijoter l'effacement inhumain au fin fond du noir étale. François, dans *le Torrent*, porte en lui la faute de sa mère; Michel subit celle de sa sœur Lia dans *les Chambres de bois*; le docteur Nelson se laisse entraîner à tous les excès par Élisabeth dans *Kamouraska*, pour se retrouver seul et coupable devant une femme qui a tout oublié; le frère Joseph, dans *les Enfants du sabbat*, porte sur ses épaules les péchés de la famille. Tous ces garçons recherchent avidement la sain-

teté et vivent dans le mal. Les femmes, elles, cherchent le mal et se retrouvent dans la virginité, sorte de sainteté stérile.

Le jeune homme voudrait une mère qui le protège et qu'il puisse au moins haïr sinon aimer, mais il trouve la femme vengeresse dressée devant lui comme une puissance aveugle. Ces déshérités représentent l'homme québécois sous forme allégorique. Puis ils deviennent le mythe de l'impuissant voué à la névrose. C'est la mort qui les guette. Cela expliquerait pourquoi il n'y a que des veuves !

La conjugaison de l'homme et de la femme crée la famille. En bien, le mariage est un exercice de cruauté et de célibat de la solitude; aucun sentiment chaleureux n'anime les familles; les enfants sont comme des objets curieux; l'adultère est un passe-temps qui, lui aussi, devient banal. La seule famille sympathique est celle de la cabane, la famille infernale. Son bonheur a l'air un peu de dépendre du fait qu'aucune culpabilité ne la dévore, si ce n'est Joseph. La famille est donc une situation d'hostilité permanente, tout à fait le contraire de ce que la morale du vieux Québec prônait.

Il y a l'univers clos des pestiférés, tenus à part, littéralement murés: Catherine, dans *les Chambres de bois* et Julie dans *les Enfants du sabbat*, en sont des exemples. C'est l'allégorie de la peste. Cela devient le mythe du cachot psychologique.

Il y a la lumière perçant à travers la faute. «Le Tombeau des rois» en est le plus éclatant exemple. Catherine et Élisabeth trouvent la paix et la lumière dans l'adultère.

Il y a le passage de l'intérieur, séquestration et prison, vers l'extérieur, culpabilité matée, libération.

Il y a le mime de la mort, sommet de la sexualité à cause de l'équation luxure = mort. Ce mimétisme est constant et hautement significatif. La nécromanie dans «le Tombeau des rois»: «Ils me couchent et me boivent; sept fois, je connais l'étau des os...» est un rituel libérateur qui revient en moins puissant dans les autres œuvres. Il y a les ossements, le meurtre, le voyeurisme morbide et le sang comme pôle extrême où le mime devient l'acte. C'est le passage de la culpabilité passive à sa manifestation agressive.

Il y a le Québec avec son silence, avec son agressivité politique: Piggy, la femme de Joseph, s'appelle *cochonnette* parce qu'elle est anglaise; le docteur Nelson a un accent américain, ce qui le rend fondamentalement étranger. Il y a Saint-Denys Garneau, la recherche du martyr et le combat contre sa mysticité oppressive. Il y a partout cette infériorité terrible, cette politique de naufragé. Le couvent est gouverné par la peur. On fait des exemples de cruauté salvatrice afin d'édifier celles qui rêvent d'inceste avec le Saint-Esprit. Il y a coupure entre les moyens employés pour maintenir son autorité et le manque de justification puisque la docilité totale est acquise et le mal repose dans l'imagination détraquée. Ce sont des déformations gratuites, dépourvues de sens.

Au beau milieu de cet univers bloqué, il y a des rois, des pharaons, des faucons, des reines d'Égypte, des seigneurs, des chasseurs, des maîtres, des bijoux, des bracelets en or, de la sorcellerie et de la démonologie, des fées et des poupées, des reliques et des cryptes richement parées. C'est l'évasion par l'irréel, l'apanage des hallucinations d'un onanisme démesurément essentiel. C'est le rêve grandiose aux prises avec le rêve sanguinaire.

Mais nous n'allons pas insister davantage. Il ressort une absence d'amour, une violence systématique, une orgie du rêve incandescent. Le côté onirique est un prétexte à élargir la liberté de l'écrivain. C'est le Québec qui figure au centre de l'œuvre, c'est lui qui en est le personnage central. Anne Hébert s'efface en tant qu'individu pour se transmuier en la voix du Québec. Le procès d'une culture est une entreprise gigantesque. Tous les déguisements sont permis, toutes les fables sont des essais de réalisme inversé, toutes les allégories sont la représentation concrète de normes abstraites, tous les mythes sont l'inventaire ultime des découvertes se déroulant d'une œuvre à l'autre comme la science de l'expression ramenée à sa nomenclature essentielle qui défile devant le lecteur comme autant de formules amplifiées au fur et à mesure qu'elles réapparaissent. Ils sont la fable du langage qui ne passerait pas autrement à cause même des déficiences du langage.

Mais l'introduction du comique était devenue essentielle. L'œuvre prenait des allures insolites de roideur et d'insensibilité. Un autre bain de sang comme *Kamouraska* aurait risqué de peser trop lourd. Tuer les morts en soi est légitime; tuer jusqu'aux vivants serait aller trop loin. Anne Hébert l'a compris. Elle s'est limitée à exterminer les cadavres. Maintenant, son plus récent roman est l'œuvre de la contestation du sérieux, c'est-à-dire de son œuvre antérieure. Nous lui en savons gré. Le rire effronté de Sœur Julie de la Trinité est vraiment le miracle de la montagne de B...

Les mythes vivent désormais d'une réalité globale par rapport à l'œuvre. Ils sont la création artistique d'un univers lucide à l'intérieur d'un cauchemar d'explorations de l'absurdité inhérente à notre formidable collectivité. Sans souscrire à l'analogie avec «l'Arabie pétrée» de Pierre Emmanuel dans sa préface au *Tombeau des rois*, insulte néo-colonialiste, le Québec est de toute évidence un laboratoire très complexe où Anne Hébert semble se trouver à l'aise, par exception. Son œuvre est l'analyse la plus exacte de notre identité parce qu'elle repose sur le mythe au lieu du langage insuffisant. Le poète parle en plus grand que nature. Les autres parlent en plus petit que soi. L'expression de son identité emprunte à celui-ci la richesse dont manquait ceux-là. Baudelaire concevait le poète comme une malédiction bienfaisante³⁸.

Denis Bouchard
Université de Toronto

1. NDLR : Extrait d'un essai en préparation.
2. Anne Hébert, *les Enfants du sabbat*, Paris, Editions du Seuil, 1975.
3. Id., *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
4. La surdité de François (*le Torrent*, Montréal,  ditions HMH, 1963) marque le premier jalon de l'insensibilité absolue.
5. Sœur Julie dévore l'enveloppe et lâche son petit monstre avec une douceur sauvage, au lieu de l'agression noire de l'Ève insensible.
6. Nous adoptons sans hésitation une définition qui traduit bien l'optique de la présente étude : « tradition qui, sous la figure de l'allégorie, laisse voir un grand fait naturel, historique ou philosophe ». Paris, Nouveau Larousse universel, vol. 2, 1949, p. 278.
7. Anne Hébert, *Poèmes*, Paris,  ditions du Seuil, 1960.
8. *Ibid.*, r dition, première partie du recueil.
9. *Ibid.*, préface de Pierre Emmanuel.
10. *Id.*, *les Songes en équilibre*, Montréal,  ditions de l'Arbre, 1942.
11. *Op. cit.*
12. Anne Hébert, *les Chambres de bois*, Paris,  ditions du Seuil, 1958.
13. *Les Enfants du sabbat*, p. 7.
14. *Ibid.*, p. 187.
15. *Op. cit.*
16. Anne Hébert a dit, en ma présence : « Ma révolte date de 1944 ! » J'ai quand même le sentiment qu'elle pourrait bien dire le contraire un jour ou l'autre. C'est pourquoi je rapporte ce petit fait avec une grande hésitation.
17. *Les Enfants du sabbat*, p. 61.
18. *Ibid.*, p. 187.
19. *Ibid.*, p. 7.
20. *Ibid.*, p. 8.
21. *Ibid.*, p. 9
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*, p. 12.
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*, p. 18.
26. *Ibid.*, p. 76.
27. *Ibid.*, p. 77.
27. *Ibid.*
29. *Ibid.*, p. 72.
30. *Ibid.*, p. 131.
31. *Ibid.*, p. 31.
32. *Ibid.*, p. 49.
33. *Ibid.*, p. 143.
43. *Ibid.*, p. 51.
35. *Ibid.*, p. 140.
36. *Ibid.*, p. 7.
37. *Ibid.*, p. 77.
38. Dans son article (*le Devoir*, Montréal, samedi 6 septembre 1975, p. 13) Jean Basile admet : « Je pense, quant à moi, que ce livre d'apparence choquante est, au contraire, un moment essentiel de notre psych  collective », ce qui confirme notre thèse d'une géographie des mythes québécois. Cependant, le même Jean Basile dit, dans le même article, que « le livre d'Anne Hébert est un roman et son sabbat, finalement, n'a rien de Québécois si ce n'est les « beans au lard ». S'il n'y a pas contradiction, il y a néanmoins ambiguité dans ces deux passages.