HAL
open science

Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert

Adela Elena Gligor

To cite this version:

Adela Elena Gligor. Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert. Littératures. Université d'Angers, 2008. Français. NNT : . tel-00441301

HAL Id: tel-00441301

https://theses.hal.science/tel-00441301

Submitted on 15 Dec 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ D'ANGERS

2008
N° d'ordre : 939

MYTHES ET INTERTEXTES BIBLIQUES DANS L'ŒUVRE D'ANNE HÉBERT

THÈSE DE DOCTORAT

(cotutelle : Université d'Angers / Université de Montréal)

Spécialité : Langue, civilisation et littératures françaises

ÉCOLE DOCTORALE SOCIÉTÉS, CULTURES, ÉCHANGES

Présentée et soutenue publiquement

le : 15 décembre 2008

à : l'Université d'Angers, UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines

par : Adela Elena GLIGOR

Devant le jury ci-dessous :

Yannick GASQUY-RESCH (rapportrice), professeure, IEP d'Aix-en-Provence

Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (rapportrice), professeure, Université de Montréal

Ieme van der POEL (examinatrice), professeure, Université d'Amsterdam

Directeurs de thèse :

Arlette BOULOUMIÉ (Université d'Angers) / Gilles DUPUIS (Université de Montréal)

Laboratoire : CERIEC (Centre d'Études et de Recherches sur Imaginaire, Écritures et Cultures) – EA 922

Maison des Sciences Humaines - 5 bis, boulevard Lavoisier – 49045 ANGERS CEDEX 01

ED 496

REMERCIEMENTS

Je souhaiterais remercier très chaleureusement mes directeurs de thèse, Arlette Bouloumié et Gilles Dupuis. Je suis reconnaissante à Madame Arlette Bouloumié de m'avoir encouragée à poursuivre et à mener à bon terme l'expérience passionnante de cette recherche. Les recommandations et les suggestions qu'elle m'a transmises m'ont permis de progresser tout au long de la thèse. C'est Madame Bouloumié qui m'a conseillé d'effectuer mon travail dans le cadre d'une cotutelle entre la France et le Québec. Mon séjour d'études au Québec s'est avéré particulièrement enrichissant et utile pour mes recherches. J'exprime ma sincère gratitude à Monsieur Gilles Dupuis qui a accepté de participer à mon projet et qui m'a guidée dans ma réflexion à travers toutes ces années de travail, malgré les milliers de kilomètres qui nous séparaient. J'ai parfaitement conscience que c'est grâce à son soutien constant, à ses précieux conseils et à ses commentaires que j'ai pu avancer dans ma réflexion et améliorer la qualité de mon travail.

Je remercie Madame Yannick Gasquy-Resch et Madame Élisabeth Nardout-Lafarge de m'avoir fait l'honneur d'être rapportrices de ce travail. Je remercie également Madame Ieme van der Poel d'avoir accepté de faire partie du jury de ma thèse.

ABRÉVIATIONS

a) **Les œuvres d'Anne Hébert** seront citées sous les sigles suivants :

Le Torrent – T

Kamouraska – K

Les Enfants du Sabbat – ES

Les Fous de Bassan – FB

Le Premier Jardin – PJ

Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais – ACMLA

Les Chambres de bois – CB

Le Temps sauvage – TS

Héloïse – H

L'Enfant chargé de songes – ECS

Œuvre poétique 1950-1990 – OP

Poèmes pour la main gauche – PMG

Est-ce que je te dérange ? – EJTD

Un Habit de lumière – HL

b) **Les textes bibliques** seront cités sous les abréviations courantes :

L'ANCIEN TESTAMENT

Le Pentateuque

La Genèse – Gn

L'Exode – Ex

Le Deutéronome – Dt

Les livres poétiques et sapientiaux

Job – Jb

Les Psaumes – Ps

Les livres prophétiques

- Isaïe – Is
- Malachie – Ml

LE NOUVEAU TESTAMENT

Évangile selon saint Matthieu – Mt

Évangile selon saint Marc – Mc

Évangile selon saint Luc – Lc

Évangile selon saint Jean – Jn

Épître aux Romains – Rm

1ère Épître aux Corinthiens – 1 Co

Apocalypse – Ap

INTRODUCTION

Évoquer l'impact de la Bible sur l'œuvre d'Anne Hébert semble être une évidence, étant donné que la plupart des écrivains de l'Occident judéo-chrétien ont, sous une forme ou une autre, subi l'influence thématique ou formelle des écrits scripturaires. La Bible est un livre qui fait autorité, non seulement par sa dimension morale et religieuse, mais aussi en tant que référence culturelle, car tout auteur ayant connu les textes bibliques ne saurait les contourner dans son œuvre. Les textes canoniques peuvent révéler leur présence soit sous forme de simples allusions intertextuelles, soit en tant que véritables prototypes thématiques ou formels. Comme l'avait fait remarquer William Blake, la Bible représente le Grand Code de l'Art, « proposant un modèle de l'espace, du ciel à l'enfer, comme du temps, depuis la genèse jusqu'à l'apocalypse[1] ». Cette affirmation du poète romantique anglais a représenté d'ailleurs le point de départ de l'étude de Northrop Frye sur les relations entre la Bible et la littérature[2] et a donné le titre du premier volume (*Le Grand Code*) qui constitue une exploration de la mythologie et des types d'écriture biblique.

Les textes hébertiens entretiennent des relations de nature très diverse et complexe avec les Écritures : on y retrouve des allusions à des épisodes scripturaires ou à des personnages bibliques, des citations, reprises telles quelles ou bien transformées par le travail intertextuel, souvent de manière ludique ou parodique, et même des reprises des schémas narratifs ou du style propre aux textes sacrés. Ces relations entre les écrits de l'auteure et l'hypotexte biblique (pour parler en termes

[1] Tzvetan Todorov, dans l'*Introduction* à l'étude de Northrop Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, Paris, Seuil, 1984, p. 18.
[2] Northrop Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, *op. cit.* N. Frye a écrit un deuxième volume, (*La Parole souveraine*. *La Bible et la littérature II*, Paris, Seuil, 1994) où il approfondit l'étude de l'influence des modèles thématiques et formels de la Bible sur la littérature, en s'appuyant sur un corpus littéraire anglophone.

genettiens), relèvent le plus souvent d'une réécriture « carnavalesque[3] », à travers laquelle les modèles testamentaires sont renversés.

Imprégnés d'allusions testamentaires et liturgiques, les textes hébertiens évoquent presque à chaque page l'un ou l'autre des mots-clés de la religion chrétienne : le bien, le mal, le péché ou la faute, la rédemption (si rédemption il y a, ce qui n'est pas souvent le cas pour les personnages) ou, bien plus souvent, le châtiment divin. Ainsi toute une imagerie biblique est présente, gravitant autour de quelques personnages de l'Ancien ou du Nouveau Testament (Ève, la femme de Loth, la Vierge Marie, le Christ) et de quelques événements majeurs de l'histoire sainte : la Genèse (la création de l'homme, la faute originelle et la chute du Paradis terrestre, le Déluge), l'Exode, la Passion du Christ, telle qu'elle est présentée dans les Évangiles canoniques, et l'Apocalypse. En outre, de nombreuses citations sont tirées des livres poétiques et sapientiaux de l'Ancien Testament (*Job*, les *Psaumes*, les *Proverbes*, le *Cantique des Cantiques*) ou des écrits apostoliques du Nouveau (les *Épîtres* de saint Paul). Cependant, les renvois aux écrits bibliques, insérés dans la substance narrative des textes d'Anne Hébert, transgressent le cadre de la tradition judéo-chrétienne et acquièrent une nouvelle signification dictée par l'environnement textuel, signification qui est, bien souvent, l'inversion parodique voire sacrilège du sens d'origine. Et même si la Bible se présente comme l'une des principales sources d'inspiration de l'œuvre, les mythes et les intertextes bibliques contribuent, avec les mythes gréco-latins ou les divers contes et légendes qui y sont présents, à forger la dimension mythique de l'imaginaire hébertien.

En dehors de l'intérêt qu'elle porte aux personnages et aux histoires bibliques, l'œuvre d'Anne Hébert accorde également une place importante à l'appareil institutionnel de la religion chrétienne (églises, couvents) et à ses représentants

[3] Nous définissons la réécriture hébertienne comme une réécriture « carnavalesque », selon le terme de Bakhtine, parce qu'elle privilégie la logique du monde « à l'envers » propre à la culture médiévale du carnaval (*Cf.* M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 19, coll. « Tel »).

(prêtres, révérends, nonnes, mères supérieures) qui sont les porte-parole divins. Cependant, l'évocation du milieu ecclésiastique du Québec des années 1930 à 1940 est faite non sans ironie voire sarcasme à l'adresse des institutions religieuses et de la raideur de l'idéologie cléricale de l'époque. L'anticléricalisme de l'œuvre d'Anne Hébert est aussi celui de la nouvelle génération d'auteurs québécois des années 1960 qui, après la littérature du « terroir » qui restait une littérature régionale, préoccupée par l'affirmation de l'identité nationale et par l'appartenance à un territoire, font éclater les tabous et produisent une littérature qui s'exprime plus librement et qui remet en question les valeurs sociales, religieuses et morales.

Anne Hébert évoque dans un de ses entretiens l'impact considérable qu'a exercé la Bible sur son parcours littéraire du fait que les Écritures, ainsi que leur expression liturgique, ont appartenu au contexte social et culturel de son époque :

> Cela fait partie de mon patrimoine, parce que la liturgie, les Écritures, l'Évangile concernaient les gens de ma génération. C'était non seulement des dogmes, une morale mais une culture aussi. C'était un enrichissement parce que la Bible est un livre extraordinaire[4] ».

L'auteure possède une parfaite connaissance du « livre des livres » qu'elle a bien assimilé et intégré à son écriture, au point qu'un lecteur non avisé aurait des difficultés à percevoir les clins d'œil, très discrets parfois, aux textes sacrés.

Les références bibliques, qu'elles apparaissent au niveau narratif, à travers des mythes, des thèmes ou des citations, sillonnent l'œuvre entière, du début à la fin, et, par rapport aux autres références intertextuelles, y sont les plus nombreuses. Nous ne nous proposons pas, à travers la présente étude, de mettre en œuvre un travail d'érudition biblique qui consisterait dans l'examen exhaustif des textes scripturaires présents dans l'œuvre, mais plutôt de retrouver les nombreuses interfaces mythiques entre les textes les plus marqués par les écrits sacrés (*Le Torrent, Kamouraska, Les Enfants du Sabbat, Les Fous de Bassan*, *Le Premier Jardin, Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*) et la Bible.

---

[4] Anne Hébert dans André Vanasse, « *L'écriture et l'ambivalence.* Entrevue avec Anne Hébert » in *Voix et Images,* vol. VII, n°3, printemps 1982, p. 444.

Pourquoi Anne Hébert fait-elle appel sans cesse aux mythes et aux textes bibliques ? De quelle manière l'auteure intègre-t-elle dans son écriture ces références et comment celles-ci s'organisent-elles en faisceaux thématiques ? La « seconde main » de l'écrivaine glorifie-t-elle ou renverse-t-elle plutôt le modèle scripturaire ? Enfin, quel rôle jouent les références bibliques dans l'architecture de l'univers mythologique de l'œuvre ? Voilà les grands axes de recherche que nous nous proposons d'approfondir. Nous avons intégré dans notre corpus primaire les quatre romans, le récit et le recueil de nouvelles évoqués ci-dessus en raison de leur pertinence par rapport à notre problématique et parce que ces écrits d'Anne Hébert présentent un élément commun essentiel : l'action se déroule dans un Québec aux dimensions mythiques[5], alors que les autres ouvrages ont comme cadre narratif la France, notamment Paris (*Est-ce que je te dérange ?, Héloïse, Un habit de lumière*) ou la province (*Les Chambres de bois*) quand ils ne racontent pas les pérégrinations des protagonistes entre les deux espaces géographiques, le Québec et la France (*L'Enfant chargé de songes*). Le contexte québécois des récits hébertiens est d'une importance capitale dans le développement et le traitement auxquels l'auteure soumet les thèmes scripturaires, car ceux-ci sont indissociablement liés à des données sociales, religieuses et culturelles de l'histoire du Québec et de la vie même de l'auteure. Cependant, les œuvres du corpus secondaire nous permettront d'apporter des éclairages supplémentaires et de nuancer notre analyse à chaque fois que cela s'avérera nécessaire.

Nous allons nous appuyer, dans notre recherche concernant les mythes et les intertextes bibliques présents dans les romans hébertiens, sur les méthodes mythocritique et intertextuelle que nous considérons comme indissolublement liées, toute recherche d'un mythe dans un texte impliquant une démarche d'identification du texte source. Tout en accordant la priorité à la démarche mythocritique dans notre

[5] Même si dans *Le Premier Jardin* l'on apprend que l'actrice Flora Fontanges a vécu longtemps en France, dans la région de Touraine, dès le début du roman, l'action est située dans la ville de Québec où Flora retourne afin de retrouver sa fille.

analyse, nous aurons recours à plusieurs champs d'étude (l'anthropologie, l'ethnologie, la psychocritique), en confrontant les définitions du « mythe » par des ethnologues et des anthropologues (Mircea Éliade, Claude Lévi-Strauss) avec celles des psychanalystes (Karl Gustav Jung, Charles Kerényi) et celles des critiques littéraires (G. Durand, P. Brunel et, plus spécifiquement pour la mythologie biblique, N. Frye). L'histoire d'un mythe a souvent été entendue comme « l'histoire de la dévalorisation d'un modèle », le sens de « mensonge » et de « mystification » étant renforcé par les recherches de Roland Barthes sur les « mythologies » du monde moderne. Ce n'est pas la question de la vérité ou de la fausseté de l'actualisation des mythes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert qui nous intéressera mais plutôt les investissements sémantiques nouveaux que l'auteure leur apporte dans le cadre de la réécriture.

Dans notre recherche sur les modes d'insertion des citations bibliques dans les textes hébertiens, nous nous appuierons sur les recherches d'Antoine Compagnon qui, dans *La Seconde main* ou *le Travail de la citation*, étudie la technique littéraire de la citation et les différentes manières dont le texte « second » s'approprie le texte premier. L'ouvrage de A. Compagnon, outre le fait qu'il fournit des éléments pour une analyse en profondeur des relations entre la citation et le texte qui l'accueille, évoque le rôle essentiel de la citation dans le discours théologal. Nous aurons également recours aux réflexions de Gérard Genette sur la transcendance textuelle, les concepts opératoires du chercheur (notamment ceux de l'*Introduction à l'architexte* et de *Palimpsestes*) nous permettant d'identifier les divers types de rapports entre l'hypertexte hébertien et l'hypotexte biblique.

Avant d'étudier les mythes bibliques présents dans l'œuvre, ainsi que les transformations qu'ils y subissent, nous allons réfléchir, dans le chapitre introducteur de notre première partie, sur la définition même des mythes bibliques, en essayant de circonscrire le champ théorique de la notion de « mythe » à partir des interprétations ethnologique, anthropologique et surtout mythocritique. Nous allons nous interroger sur la possibilité de désigner les récits de la Bible en tant que « mythes », en sachant que

ce terme revêt pour les premiers théologiens chrétiens une connotation fortement négative, celle de « fable, fiction, mensonge », comme l'observe pertinemment M. Éliade[6]. Dans cette perspective, il est hors de question, par exemple, de voir dans la personne de Jésus un personnage « mythique » et dans le récit de sa vie un « mythe », puisque l'épopée biblique, malgré son caractère sacré, est perçue comme un témoignage de l'histoire du peuple hébreu. Cependant, du point de vue des anthropologues et des historiens des religions, les récits bibliques sont des « mythes » puisqu'ils relatent des histoires « vraies » sur des événements primordiaux. Et pour des critiques littéraires comme G. Durand, P. Brunel ou N. Frye, ce n'est pas tant la véracité des mythes bibliques qui importe mais bien leur capacité de se perpétuer, à travers le temps et l'espace, à travers les textes littéraires.

Puisque les mythes bibliques constituent une source d'inspiration majeure pour de nombreux auteurs, nous allons conclure ces observations préliminaires en nous interrogeant sur la dimension « littéraire » des récits vétéro- ou néo-testamentaires. Doit-on définir les mythes bibliques repris par Anne Hébert comme des mythes « littéraires » ou bien, selon l'interprétation des ethnologues et des anthropologues, comme des mythes « religieux » ? D'après Philippe Sellier[7], les deux acceptions du « mythe » font souvent l'objet d'une confusion, alors qu'il faudrait classer les récits bibliques, ainsi que les récits gréco-latins, dans la catégorie des mythes « religieux », investis d'une croyance, et attribuer l'appellation de « mythe littéraire » aux mythes issus des textes littéraires proprement dits. Pourtant, si la Bible ne possédait pas de qualités littéraires, comment pouvoir expliquer alors l'influence extraordinaire qu'elle a eue et qu'elle continue d'exercer sur la littérature de l'Occident ? N. Frye[8] avait raison d'affirmer que personne ne pense définir la Bible en tant que texte « littéraire », et ceci non pas parce qu'elle serait dépourvue de valeur littéraire mais parce qu'elle est bien plus qu'un texte littéraire (ou plutôt un ensemble de textes littéraires). La Bible, ou,

[6] Mircea Éliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 200.
[7] Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » dans *Littérature*, n°55, octobre 1984, pp. 112-125.
[8] *Cf*. N. Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, *op. cit.*

selon l'étymologie, « les petits livres[9] », en dehors de sa vocation d'histoire sacrée, constitue un immense réservoir de thèmes, de mythes, de styles et de genres littéraires. Le fait que les récits bibliques soient modulés à travers les textes des écrivains de toutes les époques est une preuve indéniable de la puissance symbolique des textes testamentaires, ainsi que de leur littérarité. Au-delà du contexte religieux judéo-chrétien, les mythes bibliques acquièrent chez Anne Hébert une dimension archétypale, ils transgressent le cadre religieux et culturel judéo-chrétien, s'inscrivant parmi les récits fondateurs de l'humanité qui apparaissent comme l'expression de ce que G. Durand appelle les « structures anthropologiques de l'imaginaire[10] ».

Après avoir tracé le cadre théorique de notre recherche, nous allons, dans le deuxième chapitre de notre première partie, nous intéresser à la manière dont le contexte social, historique et religieux québécois a influencé l'imaginaire biblique et liturgique présent dans l'œuvre hébertienne. Quelles sont les conditions socio-historiques dans lesquelles émergent les textes de l'auteure et quel rôle joue l'idéologie cléricale québécoise dans la réécriture parodique des mythes et intertextes bibliques chez Anne Hébert ?

On peut remarquer une double influence à l'œuvre : d'un côté, les récits ou les héros bibliques auxquels l'auteure se réfère subissent inévitablement une contextualisation, devant se plier aux exigences du contexte social et historique de ses romans. Les héros hébertiens sont des héros « bibliques » du 19e ou du 20e siècle, qui vivent, pour la plupart, dans la province de Québec, dans un contexte social fortement imprégné par les préceptes religieux, où la vie communautaire s'organise autour de la paroisse, où les fidèles vivent au rythme des rituels chrétiens. De l'autre côté, grâce à la présence des mythes bibliques, le cadre spatio-temporel des histoires racontées est transgressé, l'œuvre acquérant ainsi une dimension mythique. Dans cet univers « biblique », la religion catholique contribue à forger l'identité des Canadiens français

[9] N. Frye fait allusion à l'étymon grec « ta biblia » (N. Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, *op. cit.*, p. 25).
[10] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 [1969].

face à la communauté majoritairement anglophone et protestante, même si Anne Hébert renverse parfois les rôles dans ses fictions, comme dans *Les Fous de Bassan*, où ce sont les anglophones protestants qui se trouvent en position minoritaire vis-à-vis des catholiques québécois.

Ayant vécu dans un contexte social dominé par l'idéologie cléricale, Anne Hébert garde profondément enraciné dans son esprit le discours janséniste de la religion de son enfance, centré autour d'un être humain coupable dès sa naissance et qui doit vivre toute sa vie avec le poids du péché originel. Le discours biblique et liturgique transparaît inévitablement dans son œuvre, qui devient ainsi un espace cathartique, où l'écrivaine se libère au fur et à mesure des dogmes anciens en les exprimant et en les mettant au pilori. L'institution cléricale est, selon Jean Lemoyne, responsable d'avoir inculqué profondément dans la mémoire des Québécois le sentiment de culpabilité qui va à l'encontre même de la vie du corps et de l'esprit :

> Culpabilité maudite, voix perçue depuis la conscience première, tonnerre de malheur sur le paradis de l'enfance, venin de terreur, de méfiance, de doute et de paralysie pour la belle jeunesse, saleté sur le monde et la douce vie, éteignoir, rabat-joie, glace autour de l'amour, ennemie irréconciliable de l'être, on l'a respirée comme l'air, on l'a toujours entendue comme le vent, on l'a mangée comme une cendre avec toutes les nourritures, les terrestres et les célestes[11].

Dans l'œuvre d'Anne Hébert, l'exemple sans doute le plus révélateur de l'impact terrible de cette morale rigoriste sur les individus est celui de la mère de François, dans la nouvelle *Le Torrent*. Pour laver ses propres « péchés » de jeunesse et la honte, dans une société puritaine, de se retrouver mère célibataire d'un enfant illégitime, Claudine oblige son fils François à devenir prêtre, en lui imposant une vie privée de tout plaisir et de toute joie et en lui ressassant inlassablement les mots les plus menaçants de la religion chrétienne, comme « châtiment », « justice de Dieu », « damnation », « enfer », « discipline », « péché originel[12] ». François grandit dans

[11] Jean Lemoyne, in Claude Racine, *L'anticléricalisme dans le roman québécois (1940-1965)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972, p. 15 (*Introduction*).
[12] Anne Hébert, « Le Torrent » in *Le Torrent (nouvelles)*, Ottawa/Paris, Editions HMH/Seuil, 1963, p. 9.

l'ombre austère de sa mère qui lui apprend non pas l'amour, mais la sécheresse d'âme, l'incapacité d'aimer.

Dans le troisième chapitre de notre première partie, nous étudierons les paramètres qui structurent la dimension mythique et biblique de l'œuvre hébertienne : l'espace-temps, les personnages, les intertextes scripturaires, les schémas narratifs inspirés des Écritures et le style « biblique » des écrits de l'auteure. Si les références aux textes ou aux récits scripturaires s'adaptent au contexte de l'œuvre, inversement, les récits hébertiens acquièrent, grâce à la présence des sources bibliques, une dimension mythique qui leur permet de transgresser les limites de l'espace-temps réel.

Nous allons nous intéresser, dans le deuxième volet de notre recherche, à la vision parodique à travers laquelle apparaissent les mythes et les intertextes bibliques dans l'œuvre de l'auteure. Anne Hébert retient quelques grands mythes bibliques, tels que le mythe de la Création, du Déluge ou de l'Apocalypse, qui reviennent d'un roman à l'autre, ne serait-ce parfois que sous forme de simples allusions. Comment justifier cette préférence de l'auteure pour tels ou tels épisodes ou thèmes bibliques ? On a l'impression qu'Anne Hébert se souvient plutôt de l'aspect ténébreux des Écritures, des récits les plus tragiques de l'Ancien Testament, et qu'elle retient du Nouveau surtout la Passion du Christ ainsi que la partie finale, sa terrifiante *coda*, l'Apocalypse. Le rire n'apparaît pas souvent dans les écrits hébertiens, à moins que ce ne soit un rire grinçant, imprégné d'ironie ou de sarcasme. Mais peut-on accuser d'emblée l'auteure d'avoir donné à son œuvre une dimension pessimiste ? Ne faut-il pas, là encore, chercher dans son milieu social imbibé par le discours clérical janséniste la clé de ses visions ?

De nombreuses références plus ou moins voilées aux protagonistes bibliques apparaissent dans les romans hébertiens : Adam et Ève, le diable, Jésus, Dieu, l'ange de l'Apocalypse, saint Michel y trouvent leur place, les personnages de l'œuvre étant souvent métaphoriquement identifiés à l'un ou l'autre de ces prototypes mythiques. Néanmoins, comme nous le montrerons à propos de la présence des mythes

scripturaires chez Anne Hébert, l'évocation des héros sacrés ne se fait pas toujours sur un ton élogieux dans l'œuvre de l'auteure ; les protagonistes de l'Ancien ou du Nouveau Testament y apparaissent souvent déformés par une vision caricaturale. Armée de « ciseaux et pot à colle[13] », comme dirait A. Compagnon, Anne Hébert travestit les mythes, leur fait dire le contraire de ce qu'ils disent à l'origine et, grâce au travail intertextuel, aux divers brouillages et interférences mythiques, parvient à rendre les personnages bibliques ambigus, ambivalents, en faisant éclater leur représentation traditionnelle dans l'imaginaire mythico-religieux.

Après avoir mis en évidence la métamorphose radicale que subissent dans l'œuvre hébertienne les mythes et les figures mythiques bibliques, nous consacrerons le deuxième chapitre de la deuxième partie à l'étude des citations scripturaires qui sillonnent les textes de l'auteure. Si les indices textuels (italiques, espaces typographiques) permettent de distinguer le texte d'Anne Hébert de celui de la citation testamentaire, par contre, certains extraits sont tellement bien dissimulés textuellement qu'ils passent inaperçus aux yeux d'un lecteur inattentif. L'intégration du texte biblique dans l'œuvre ne tient pas tout simplement à une assimilation (ou dissimulation) typographique, mais également à tout un travail de réécriture : les citations bibliques sont soumises à la volonté de l'auteure qui reprend, tronque, modifie ou parodie le texte source à sa guise, qui se souvient plus ou moins exactement de la parole des Évangiles ou qui se permet d'en modifier le sens en l'insérant dans son propre texte.

Après avoir retrouvé les grands mythes et les intertextes bibliques qui parcourent les romans d'Anne Hébert, nous allons nous interroger, dans la troisième partie de notre étude, sur le sens que donne l'auteure dans son œuvre à la réécriture parodique des mythes et des personnages sacrés. Nous verrons qu'en faisant éclater les représentations traditionnelles des protagonistes bibliques Anne Hébert entend miner la vision patriarcale, éminemment masculine, des deux Testaments et accorder une place primordiale aux héroïnes des histoires sacrées. C'est ainsi que le mythe

[13]Antoine Compagnon, *La Seconde main* ou *le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 15.

fondateur de la tradition judéo-chrétienne, incarné par la figure du Dieu-Père, créateur du monde, est remplacé par celui de la Déesse-Mère, dont les représentations dans l'œuvre hébertienne transgressent l'imaginaire biblique en s'inscrivant dans un cadre archétypal, où la mère s'identifie métaphoriquement aux éléments, notamment à la mer ou à la terre. Toutefois, même si Anne Hébert opère une revalorisation des figures féminines bibliques et les projette à l'avant-scène du récit, cette métamorphose des mythes est loin d'aboutir à une vision manichéenne, malgré ce que certains critiques ont pu dire à propos de l'imaginaire hébertien[14]. Il est vrai qu'au premier regard, l'œuvre témoigne d'un certain dualisme thématique, comme par exemple le combat entre le bien et le mal, entre la lumière et les ténèbres, figuré souvent par des allusions mythiques d'origine biblique. Les figures féminines, qui illustrent les trois types de représentations archétypales de la femme – la séductrice / sorcière (Lilith), la mère / séductrice (Ève) ou la mère / vierge (la Vierge Marie) – ne sont pas toujours et de manière exclusive des figures positives ou négatives. Les romans de l'auteure abondent en représentations de mauvaises mères qui privent leurs enfants de l'amour maternel, en les condamnant ainsi à la dureté de l'âme. De plus, de nombreux personnages féminins sont intérieurement déchirés, ce qui explique leur dédoublement identitaire et leur duplicité.

Dans notre quatrième partie, nous allons réfléchir sur les liens entre la présence des mythes bibliques dans l'œuvre hébertienne et la création romanesque. Comment se fait-il que les récits de l'auteure conservent une grande qualité poétique, malgré le développement narratif inévitable à tout texte en prose ? Nous montrerons que la qualité rythmique et métaphorique de l'écriture d'Anne Hébert est étroitement liée à l'influence des types d'écriture biblique. En puisant des thèmes, des personnages et des mythes dans les deux Testaments, l'œuvre d'Anne Hébert s'est en même temps

[14] Par exemple Maurice Émond, observe le manichéisme de l'univers imaginaire hébertien en s'appuyant sur l'image d'un échiquier noir et blanc qui apparaît dans *Les Chambres de bois*, image qui, selon lui, anticipe le dualisme thématique de l'œuvre. (Cf. M. Émond, *Le récit québécois comme fil d'Ariane*, Éditions Nota bene, 2000, p. 27.)

imprégnée du langage mythique biblique qui est, d'après N. Frye[15], un langage fondamentalement poétique, surtout dans l'Ancien Testament. Ce langage essentiellement métaphorique est composé de mots chargés de pouvoir créateur, comme en témoigne la première phrase de *l'Évangile selon saint Jean* en faisant référence à la Genèse biblique : c'est le Verbe, la parole primordiale, qui est le moteur de toute la Création. L'écriture hébertienne a « hérité », si l'on peut dire, de ce langage vivifiant et créateur des écrits bibliques.

On évoque souvent la Bible, et nous l'avons fait aussi, en faisant référence à ses textes « écrits » et en laissant de côté son aspect oral. Comme le remarque Henri Meschonnic[16], le fait d'appeler la Bible « les Écritures » dans les langues européennes est dû à la traduction du terme latin *Scriptura*, alors que l'étymon hébreu « Mikra » veut dire « lecture » à haute voix, puisque la Bible était lue devant une assemblée de croyants. Dans *Le Grand Code*, N. Frye observe, à son tour, que le style « oraculaire » des textes bibliques est dû au fait qu'ils étaient récités devant un auditoire, la lecture à haute voix impliquant beaucoup plus de répétitions qu'un texte qui fait l'objet d'une lecture individuelle et silencieuse. Nous allons voir que les textes hébertiens sont, eux aussi, rythmés par de nombreuses répétitions, généralement binaires ou ternaires, qui évoquent la dimension rituelle des textes sacrés, destinés essentiellement à être récités. Le caractère « oraculaire » des textes hébertiens, tout comme celui des textes bibliques, porte à croire qu'ils ont besoin, pour exister, d'être matérialisés par l'expression verbale.

Nous montrerons également que l'imagerie biblique et liturgique, très présente dans les textes de l'auteure, à travers des faisceaux thématiques de métaphores et de comparaisons qui ont pour source d'inspiration les Écritures, contribue à forger l'empreinte stylistique biblique de l'écriture hébertienne. La fréquentation assidue des

---

[15] N. Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, *op. cit.,* p. 44.

[16] Henri Meschonnic, *Les États de la poétique*, Paris, PUF, 1985, p. 51 : « le terme même de *Mikra*, qui désigne le corpus biblique, à la fois étymologiquement et fonctionnellement, signifie *lecture*, non pas lecture comme nous parlons d'une lecture qui s'oppose à l'écriture. *Mikra* suppose l'assemblée pendant laquelle on lit ou on lisait les textes en question, et cette lecture étant à voix haute, la notion conjugue, indissociablement à mon sens, l'oralité et la collectivité dans la lecture ».

textes bibliques, parmi lesquels les plus poétiques, comme le *Cantique des Cantiques* ou les *Psaumes* de David, a conféré à l'écriture hébertienne une dimension sacrée. Nous montrerons, dans un premier chapitre, que l'œuvre d'Anne Hébert, marquée par le discours biblique, lui a emprunté le style incantatoire et métaphorique. Si plusieurs personnages hébertiens font le constat de l'« absence de Dieu » dans le monde, où la parole des Écritures, à force d'être proférée par inertie rituelle, s'est vidée de son sens, a perdu sa « saveur » d'origine, cette même parole divine est réanimée dans l'œuvre à travers le jeu intertextuel, grâce au sens nouveau que l'auteure lui insuffle.

L'influence de la Bible sur l'œuvre hébertienne ne se limite pas à la présence d'un faisceau de thèmes testamentaires et de quelques héros sacrés. Le choix formel des textes hébertiens évoque parfois l'organisation des textes sacrés. Ainsi, dans le deuxième et dernier chapitre de notre quatrième volet, nous mettrons en évidence l'influence des structures narratives bibliques sur l'œuvre hébertienne à travers l'analyse du roman *Les Fous de Bassan*. Ce roman illustre de façon exemplaire et à plusieurs niveaux (mythique, intertextuel, narratif) l'empreinte des textes scripturaires sur l'œuvre de l'auteure. Après l'analyse du livre du révérend Nicolas Jones qui nous permettra de révéler l'influence thématique et narrative des Écritures sur son récit, nous étudierons la structure en « lettres » et en « livres » du roman, afin de mettre en évidence la présence, en filigrane, du modèle des écrits prophétiques, des épîtres pauliniens ou bien des Évangiles.

Nous espérons parvenir, à travers notre recherche, à dévoiler les multiples aspects à travers lesquels se manifeste l'influence des Écritures dans l'œuvre de l'auteure ainsi que le rôle fondamental joué par les écrits sacrés dans l'architecture de l'imaginaire hébertien. Nous nous proposons de montrer qu'Anne Hébert se sert des modèles mythiques bibliques pour mieux s'en défaire et que le renversement parodique des représentations du pouvoir patriarcal dans l'imaginaire biblique et liturgique aboutit à une réécriture au féminin des mythes et des intertextes bibliques.

PREMIÈRE PARTIE

MYTHES BIBLIQUES ET CONTEXTE DE L'ŒUVRE

CHAPITRE I

AUTOUR DU « MYTHE »

Qu'est-ce qu'un mythe?

Combien de fois cette question n'a-t-elle pas été posée par des chercheurs appartenant à des champs de recherche tels que l'ethnologie, l'anthropologie, la religion, la littérature, la psychologie ou la psychanalyse? Et à chaque fois la définition du « mythe » s'est avérée imparfaite, partielle. Ce qui était vrai pour les uns devenait faux pour les autres. Ainsi, malgré la diversité des interprétations existantes, le mythe reste insaisissable dans son essence, il échappe à toute volonté de la part des théoriciens de le confiner à un espace conceptuel précis. La définition qui atteste le mieux cette complexité du mythe est celle, paradoxale, donnée par le poète portugais aux mille visages, Fernando Pessoa : « Le mythe est le rien qui est tout[17] ». Charles Kerényi attire lui aussi l'attention sur le fait que le terme « mythe » est trop « polyvalent, usé et vague[18] » et il préfère utiliser les termes « mythologie » et « mythologème » pour rendre compte de la matière mythique.

Au lieu de vouloir dire ce qu'un mythe est, il faudrait commencer par dire ce que le mythe n'est pas. Selon Northrop Frye, le mythe n'est pas un *conte*, car, malgré le fait que l'un et l'autre racontent quelque chose, l'histoire que le mythe relate est sacrée et « révèle » à la société des événements primordiaux d'une importance capitale pour la communauté, alors que le conte est un récit raconté « pour le plaisir[19] ». Bien qu'il narre une histoire (*story*), le mythe n'est pas à confondre avec l'Histoire (*History*), non pas tellement parce qu'il expose des faits qui ne sont pas « réels » mais en raison de la manière particulière dont ils sont agencés dans le cadre du récit[20]. Le mythe ne s'identifie pas non plus avec l'*archétype*, ce dernier étant plutôt une structure de

---

[17] Fernando Pessoa, *Ulysse*, dans *Poèmes ésotériques. Message. Le Marin*, Christian Bourgois, 1988, p. 105.
[18] Carl Gustav Jung et Charles Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 15.
[19] N. Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, *op. cit.*, p. 76.
[20] *Ibid.*, p. 75.

l'imaginaire, un « thème » à caractère général dont le mythe est l'expression concrète dans un contexte culturel donné. Nous allons revenir dans ce premier chapitre de manière plus détaillée sur la distinction entre le mythe et l'archétype, entre le mythe et l'Histoire, de même que nous allons réfléchir sur la question, fondamentale pour notre recherche, des rapports du mythe avec la religion et la littérature.

Dans les études mythocritiques, l'on observe qu'autour du « mythe » gravitent plusieurs termes tels que *thème, symbole, motif, métaphore, allégorie, image, représentation, figure* qui sont tous reliés, d'une manière ou d'une autre, au mythe, mais qui peuvent prendre des significations différentes selon le contexte critique ou théorique dans lequel ils figurent. Même si nous n'avons pas l'intention d'inventorier de manière exhaustive les diverses acceptions de ces termes chez les différents critiques et mythologues, nous allons toutefois préciser le sens que nous donnons à chacune de ces notions ainsi que l'utilisation que nous comptons en faire par rapport au mythe dans le cadre de notre étude sur les mythes bibliques.

Le *thème* semble avoir un sens contigu à celui du mythe, certains critiques opérant une délimitation assez floue entre les deux termes. Pourtant, le *thème* ne s'identifie pas au *mythe*, car si ce dernier est un récit fondamental influencé par des paramètres socio-culturels, le premier se situe au-delà des contraintes contextuelles, en circulant librement d'une société à l'autre. Le thème se rapprocherait ainsi plutôt de l'archétype, en raison de son caractère général et transculturel. Si le mythe fait souvent référence à un événement ou à un personnage qu'il désigne par son nom, le thème opère à un niveau plus abstrait, plus proche de l'essentiel. Par exemple, le thème de la bonne ou de la mauvaise mère dans l'œuvre d'Anne Hébert n'appartient de manière exclusive ni à l'œuvre de l'auteure ni à l'univers mythique de la tradition judéo-chrétienne mais il s'inscrit dans le patrimoine universel des thèmes de l'imaginaire. Par contre, les mythes du Paradis Perdu ou du Déluge, même s'ils se retrouvent dans d'autres cultures et témoignent d'un fond archétypal commun, renvoient, dans le contexte narratif biblique, à l'histoire de l'Éden et à celle de l'Arche de Noé.

Une autre notion reliée au thème est celle de *motif*, l'un étant rarement évoqué sans que l'on fasse référence à l'autre. Pierre Brunel fait la distinction entre le thème et le motif, en définissant le premier comme un concept « large », abstrait et général, et le deuxième comme un « élément concret », qui est l'« expression particulière » du thème[21]. Le mythologue évoque également la définition du formaliste russe Tomachevski qui considère le motif comme « la plus petite particule du matériau thématique[22] ». La notion de « motif » s'avérera très utile pour notre analyse des mythes bibliques dans l'œuvre hébertienne, où certaines références mythiques se manifestent dans l'œuvre souvent sous la forme de simples clins d'œil narratifs (une petite phrase ou quelques mots) trop furtifs pour qu'on puisse identifier nettement leur source. Ainsi, par exemple, l'on peut parler d'un motif du « regard en arrière » dans *Les Chambres de bois* lorsque Catherine refuse de se retourner vers la maison de Michel, ce regard fatal rappelant à la fois celui d'Orphée dans le mythe grec et celui de la femme de Loth dans le récit biblique de Sodome et Gomorrhe. Tandis que P. Brunel, parle de *motif* pour désigner les « unités élémentaires d'intrigue[23] », chez Gilbert Durand, ce sont les *mythèmes* qui constituent les plus petites unités de sens du mythe et qui représentent, en quelque sorte, la « carte d'identité » d'un récit mythique. Forgées d'après le modèle linguistique du « sème », les mythèmes sont ces unités signifiantes du *mμthos* grâce auxquelles la méthode mythocritique permet d'étudier la présence d'un mythe dans une œuvre littéraire.

L'on ne peut pas évoquer le mythe sans parler des *symboles* qui sont, eux aussi, profondément enracinés dans l'imaginaire universel et transcendent le cadre spécifique d'une culture. N. Frye souligne cette parenté sémantique entre le symbole et l'archétype, en parlant de « symboles archétypaux[24] ». Mais les recherches mythocritiques qui, selon nous, définissent le symbole de la manière la plus précise et

---

[21] *Cf*. Pierre Brunel, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, 1983, p. 128 (coll. « U »).
[22] *Idem*.
[23] *Ibid.,* p. 129.
[24] N. Frye, *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1967, p. 139.

la mieux adaptée au contexte de notre recherche, restent celles de G. Durand. Le théoricien définit le symbole comme « un système de connaissance indirecte où le signifié et le signifiant annulent plus ou moins la “coupure”, un peu à la manière de Jacques Derrida qui dresse le “gramme” contre la coupure saussurienne[25] ». Il analyse la relation entre le mythe et le symbole, en observant que le premier est un « assemblage discursif de symboles[26] » dans le cadre duquel le symbole tient un rôle primordial. Ainsi, le mythe raconte une histoire essentielle, mais cette histoire est codée à travers une série de symboles. Le récit de la Genèse, où l’on apprend que la création du monde s’est faite en un cycle de sept jours, n’est pas à prendre au pied de la lettre, mais il doit être interprété en tenant compte du symbolisme qui s’en dégage : le nombre sept n’est pas employé par hasard, car, tout comme le nombre trois (emblème, entre autres, de la triade divine), il est récurrent dans la Bible et y symbolise l’un des chiffres divins, bénéfiques, alors que le nombre six ou ses multiplications renvoient à la puissance maléfique, diabolique. L’acte de croquer le fruit interdit est lui aussi hautement symbolique, évoquant la transgression de l’interdiction que Dieu a imposée à l’homme, à savoir l’accès à la connaissance du bien et du mal. Mais nous allons voir que dans l’œuvre hébertienne les symboles qui composent la trame des mythes bibliques évoluent et se transforment, leurs nouveaux sens étant parfois très éloignés de la signification originelle.

Une autre distinction terminologique s’impose entre le mythe et l’*allégorie*. Les avis des mythologues sur la nature de l’allégorie sont partagés, certains affirmant que, contrairement au mythe qui présente une richesse symbolique permettant une pluralité d’interprétations, l’allégorie tend vers un sens et une interprétation uniques. P. Albouy remarque une parenté entre l’allégorie et la métaphore, en s’appuyant sur la définition du *Littré* où la première est définie comme une « sorte de métaphore continuée », « espèce de discours qui est d’abord présenté sous un sens propre, et qui ne sert que

[25] G. Durand, *Champs de l’imaginaire*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1996, p. 66.
[26] *Ibid.*, p. 36.

de comparaison pour donner l'intelligence d'un autre sens qu'on n'exprime point[27] ». Mais les théoriciens du mythe notent aussi la différence entre le symbole et l'allégorie. G. Durand utilise, pour définir l'allégorie, le syntagme hégélien de « symbole refroidi[28] », tandis que P. Albouy observe la complexité de sens du symbole par rapport à la dimension univoque de l'allégorie : « Celle-ci distingue les deux termes de la comparaison, c'est-à-dire l'image et la notion; la supériorité du symbole vient de ce qu'il les fond ensemble; avec lui, l'image et l'idée, le signe et la substance, coïncident; l'allégorie maintient la distance entre le monde sensible et le monde intellectuel[29] ».

Les récits bibliques ont fait l'objet d'une interprétation allégorique de la part des théologiens qui ont établi le sens officiel et canonique des Écritures, toute autre interprétation étant perçue comme une hérésie. Il suffit de consulter une édition commentée de la Bible chrétienne[30] pour constater que cette interprétation allégorique accompagne les textes bibliques tout au long de la lecture, en donnant la « clé » des paroles des prophètes et des apôtres. La meilleure preuve de la nature allégorique du sens des Écritures est la structure fermée, en miroir, des deux Testaments, comme l'observe N. Frye dans *Le Grand Code* : « Comment savons-nous que l'histoire de l'Évangile est vraie? Parce qu'elle confirme les prophéties de l'Ancien Testament. Mais comment savons-nous que les prophéties de l'Ancien Testament sont vraies? Parce qu'elles sont confirmées par l'histoire de l'Évangile[31] ». Bien évidemment, le but de notre recherche n'est pas de vérifier si cette interprétation allégorique des Écritures se confirme à travers les textes hébertiens, mais plutôt d'étudier la richesse interprétative qu'offre la présence des écrits et des mythes scripturaires dans l'œuvre. Malgré leur structure figée, les textes bibliques restent « ouverts » en tant qu'ils constituent une source d'inspiration pour la littérature et font l'objet d'un dialogue intertextuel.

---

[27] Citation du *Littré* dans Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 7.
[28] G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 61.
[29] P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 7.
[30] Nous ferons référence, tout au long de notre recherche, à *La Bible de Jérusalem*, édition de référence avec notes et augmentée de clés de lecture, Paris, Les Éditions du Cerf / Groupe Fleurus-Mame, 2001 [1974].
[31] N. Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, *op. cit.*, p. 130.

Une autre figure étroitement liée aussi bien au mythe qu'à l'allégorie est la *métaphore*. N. Frye évoque constamment la métaphore conjointement au mythe dans ses études sur les rapports entre la Bible et la littérature, en considérant que l'un comme l'autre constituent les bases de l'interprétation des textes scripturaires. Il observe que les récits bibliques, considérés séparément, forment des mythes, tandis que, perçue globalement, la Bible devient une métaphore « unique, géante, complexe[32] ». En définissant la métaphore comme une relation d'identité entre A et B, le critique note que son usage abondant dans la Bible n'est point accidentel, mais trahit plutôt un mode de pensée métaphorique[33], caractérisé par le fait que le sujet et l'objet ne sont pas nettement différenciés. La fusion métaphorique du sujet et de l'objet dans le langage testamentaire permet au critique de le rapprocher de celui de la poésie. Dans cette perspective, la métaphore joue un rôle de première importance dans l'espace de notre recherche, nous permettant de mettre en évidence la dimension poétique et mythique des textes hébertiens.

Enfin, le langage de la mythocritique ne peut pas contourner des termes tels que *image, représentation, figure.* La définition de l'image dans le *Petit Robert* reste assez générale : « ce qui évoque une réalité (en raison d'un rapport de similitude, d'analogie)[34] », en associant le sens du terme à celui de « figure, icône, symbole ». Dans *Gradus (Les procédés littéraires)*, Bernard Dupriez définit l'image « littéraire » par rapport aux tropes comme la métaphore, la comparaison ou l'allégorie où l'image naît du sens figuré d'un mot, d'un syntagme ou d'une suite de mots ou de syntagmes[35]. C'est dans ce sens que nous allons employer le terme « image » lorsque nous étudierons le style « scripturaire » de l'auteure, orné par de nombreuses métaphores ou comparaisons d'inspiration biblique.

---

[32] *Ibid.*, p. 112.
[33] *Ibid.*, p. 101.
[34] *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993 [1967], p. 1126. (« image », II, 2).
[35] *Cf.* Bernard Dupriez, *Gradus (Les procédés littéraires)*, Paris, U.G.E, « 10/18 »,1984, p. 242 (« image »).

Les mythologues ne s'attardent pas sur la définition de ces notions, en présumant que leur signification est trop évidente pour être explicitée. Cependant, G. Durand fait correspondre les rapports entre les idées et les images à ceux entre les schèmes et les archétypes, en observant qu'une idée peut se matérialiser par plusieurs images et, qu'inversement, une image peut renvoyer à plusieurs idées. Si l'image et la représentation ont un sens plus général et plus abstrait, pouvant désigner des êtres ou des choses, la figure semble réservée à des personnes. Ainsi, nous allons parler non plus d'images ou de représentations mais de « figures mythiques » pour désigner les personnages bibliques récurrents dans l'œuvre d'Anne Hébert.

À ces réflexions sur la nature du mythe viennent s'ajouter d'autres questions qui concernent de près notre recherche sur les mythes bibliques. D'abord, peut-on dire que tout mythe est religieux ? Ensuite, l'histoire qu'il raconte est-elle vraie ou bien une simple fiction? Et enfin, quel est le rapport du mythe à la littérature ? La question de la véracité des mythes a beaucoup préoccupé les mythologues, mais on ne peut y répondre sans la mettre en relation avec le caractère religieux et sacré du mythe. En effet, la dimension véridique ou non véridique des mythes a partie liée avec l'investissement spirituel des histoires mythiques : d'un côté, tant que les récits mythiques ont une fonction sacrée, étant actualisés éventuellement dans le rituel, ils sont considérés comme des histoires vraies. Mircea Éliade met en valeur, à travers ses études ethno-religieuses, cette dimension sacrée et rituelle des mythes dans les sociétés traditionnelles. De l'autre côté, une fois que ces récits mythiques perdent leur finalité spirituelle, ils deviennent tout simplement littéraires, comme le remarque N. Frye à propos des mythes grecs par rapport aux récits bibliques : « Quand leur fonction idéologique disparaît, les mythes, réduits à leur structure littéraire, deviennent pure littérature; c'est ce qui est advenu à la mythologie classique quand le christianisme a pris son essor[36] ».

[36] N. Frye, *La Parole Souveraine* (*La Bible et la littérature II*), *op. cit.*, p. 52.

Venons-en à présent à la question centrale de notre recherche : pourquoi avoir choisi d'appeler les récits bibliques des « mythes » et qu'entendons-nous par là ? Cette association de la notion de « mythes » aux histoires testamentaires, mal comprise, pourrait choquer certains esprits. Nous tenons à préciser que, depuis le début de ce travail, en qualifiant les histoires scripturaires de « mythiques » nous ne voulons en aucun cas les « mythifier », leur attribuer les significations de « fictions » ou d'« affabulations » qui sont souvent associées dans notre société moderne au « mythe » par des critiques comme Roland Barthes, dans ses *Mythologies*. Nous puisons le sens de notre syntagme dans la source étymologique du mot « mythe », le terme grec *mμthos* voulant dire « histoire », « récit ». Mais nous allons revenir un peu plus loin et de manière plus détaillée sur la définition des mythes bibliques au sens où nous entendons l'utiliser.

Alain Dérémetz observe que les nombreuses études sur les mythes dans des domaines de recherche très différents rendent difficile toute tentative de proposer une définition unifiée du terme, mais il constate qu'il existe un dénominateur commun à tous les essais définitionnels qui est le « mirage de la vocation originaire du mythe : l'histoire de la science mythologique se confond, en effet, avec la problématique de l'origine[37] ». Il distingue trois conceptions différentes de l'origine qui ont généré la réflexion mythologique : premièrement, le mythe se présente comme un « *discours*, véridique ou non, sur l'origine du monde, des dieux et des hommes »; deuxièmement, comme un « *mode discursif* » primitif; et enfin, comme un « *mode de pensée* originaire qui exprime la manière dont se construisent les discours sur l'origine des sociétés[38] ». Nous allons privilégier dans notre recherche la première acception du mot « mythe », celle qui se prête le mieux à une étude mythocritique visant à identifier le « discours » des mythes dans les œuvres littéraires. Pour ce faire, nous allons rapprocher la notion

[37] Alain Deremetz, « Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom? », dans *Mythe et création*, textes réunis par Pierre Cazier, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « UL3 »,1994, pp.15-32*,* p. 22.
[38] *Idem*. Nous soulignons.

de « discours » de celle de « récit » mythique, car le mythe « parle » des origines mais il « raconte » aussi des histoires fondamentales. La conception du mythe en tant que « mode discursif » s'avère cependant importante pour l'œuvre hébertienne, car elle nous permet de montrer que celle-ci témoigne d'une inspiration mythique non seulement sur le plan thématique mais également au niveau de l'écriture qui, par sa qualité métaphorique, évoque la poésie et le mythe.

Sans vouloir établir une histoire exhaustive des définitions du mythe, nous allons retenir quelques définitions provenant des domaines mythocritiques, ethnologiques, anthropologiques ou issues de la psychologie des profondeurs, lesquelles nous permettront de confronter la notion de « mythe » avec d'autres concepts qui lui sont associés, et ce, afin d'établir le cadre théorique dans lequel nous allons inscrire notre recherche sur les « mythes bibliques ».

A) MYTHE ET ARCHÉTYPE

On observe souvent dans les ouvrages des mythologues un foisonnement terminologique lié à l'imaginaire. Mythes, thèmes, symboles, motifs, archétypes, pour ne s'en tenir qu'aux termes les plus courants, sont les mots clés de la réflexion mythocritique, mais ils témoignent d'une contiguïté sémantique qui prête à confusion. L'une des confusions les plus fréquentes apparaît entre la notion de mythe et celle d'archétype. Proches l'un de l'autre, se confondant parfois jusqu'à l'identification, le mythe et l'archétype sont indissociables car on ne peut pas évoquer l'un sans recourir à l'autre. Malgré cette parenté sémantique, le mythe est loin de se confondre avec l'archétype ; il est plutôt l'expression, l'incarnation de ce « principe » (gr. *arkhé*) à travers une « histoire », un « récit » (gr. *mµthos*). Nous dirons, avec C. G. Jung, que si l'archétype est plus abstrait et plus général, le mythe, lui, est une actualisation particulière, dans un contexte socio-culturel donné, du schéma initial. M. Éliade affirme à juste titre que si les mythes bibliques, issus de la culture hébraïque, ont pu avoir une

influence considérable sur la culture occidentale c'est grâce au caractère archétypal des thèmes qu'ils véhiculent.

G. Durand définit le mythe comme un « système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit[39] ». Les schèmes, qui sont, d'après le chercheur, des généralisations dynamiques et affectives de l'image[40], vont donner naissance aux archétypes, définis par C. G. Jung comme des « images primordiales », des « images originelles » ou des « prototypes[41] ». Si les archétypes restent encore des images à caractère très général, transculturel, ces dernières étant enracinées dans la mémoire collective, les mythes se manifestent dans un milieu social et culturel particulier. Ainsi, les mythes scripturaires acquièrent une « coloration » culturelle spécifique, l'organisation patriarcale du peuple hébreu n'ayant pu engendrer qu'une représentation mythique calquée sur ce modèle sociétal, où l'instance suprême est Dieu (Yahvé) en tant que Père et où l'univers entier s'organise autour de son autorité « masculine ».

John White, tout en refusant de s'engager sur le terrain de la mythocritique, qui, selon lui, vise la recherche des archétypes psychologiques jungiens à travers les œuvres littéraires, met en évidence l'importance de la mythologie pour la compréhension de certains ouvrages de la littérature contemporaine. Il distingue deux dimensions fondamentales du mythe: la première, archétypale, où les mythes apparaissent comme des modèles primitifs ou typiques récurrents du comportement humain, que l'on trouve aussi bien dans la littérature que dans la vie, et la deuxième, ethnologique, où les mythes sont reliés à une culture en particulier, et transmis jusqu'à nous par l'intermédiaire de la littérature. J. White fait allusion, pour la première catégorie de mythes, au concept d'archétype jungien qui est une abstraction générique dont le mythe est l'expression[42]. Pour ce qui est des mythes bibliques, on pourrait dire

---

[39] G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p.64.
[40] *Ibid.,* p. 61.
[41] G. Durand cite C. G. Jung, *Les types psychologiques*, Genève, Georg, 1950, p. 387, 454 *sq.* (in Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 62.)
[42] John White, *Mythology in the Modern Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 42.

que les deux dimensions du mythe (archétypale et ethnologique) s'appliquent à ces récits qui, tout en étant l'expression religieuse et culturelle du peuple hébreu (dimension ethnologique), sont devenus, par leur rayonnement symbolique, une source d'inspiration majeure pour les écrivains de l'Occident (dimension archétypale). Dans notre recherche, nous préférons adhérer à l'acception archétypale du mythe dont parle J. White, laquelle, quoique plus vaste, nous permet de montrer que, en dialoguant avec les mythes bibliques, l'œuvre d'Anne Hébert transgresse le cadre spécifique de la tradition judéo-chrétienne pour s'inscrire dans l'espace archétypal de l'imaginaire symbolique. Selon la classification de J. White[43], les romans hébertiens rentrent dans la catégorie des romans « mythologiques », grâce à la présence des références à des mythes, des personnages ou des thèmes bibliques et, parfois, par leur structure apparentée à celle de certains mythes scripturaires. Mais l'inspiration biblique d'Anne Hébert est également motivée par le prestige extraordinaire qu'exercent les Écritures, par leur rayonnement symbolique à travers le temps et l'espace.

La définition du mythe probablement la plus précise et la mieux adaptée au contexte de l'œuvre hébertienne est celle de G. Durand qui accorde une place essentielle aux plus petites unités signifiantes du mythe, les mythèmes :

> Le mythe apparaît comme un récit (discours mythique) mettant en scène des personnages, des situations, des décors généralement non naturels (divins, utopiques, surréels etc.), segmentable en séquences ou plus petites unités sémantiques (mythèmes) dans lesquels s'investit obligatoirement une croyance[44].

Ces petites unités de sens qui composent le mythe sont les premières à connaître des variations à travers le temps, d'une époque à une autre, d'une culture à une autre, voire d'un écrivain à un autre. Même si le mythe dans son ensemble conserve un noyau de sens immuable, ainsi qu'un schéma narratif archétypal, il n'échappe pas à l'historicité, contraint qu'il est de s'adapter à l'environnement spatio-temporel, social et culturel dans lequel il se manifeste. Ceci est également vrai pour les mythes bibliques

---

[43] *Ibid.*, p. 32.

[44] G. Durand, cité par Simone Vierne, dans « Pour l'élaboration d'une mythocritique », *Mythes, images, représentations*, Actes du XIVe congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Limoges, 1977, pp. 79-85, p. 80.

qui constituent la principale source d'inspiration de l'œuvre d'Anne Hébert, car les unités significatives qui les composent y subissent des transformations importantes, comme nous le verrons dans la troisième partie de notre recherche, à propos de la réécriture hébertienne.

B) MYTHE ET HISTOIRE

Les récits mythiques, bien qu'ils racontent le plus souvent une « histoire », ne répondent pas à la même fonction et finalité que les documents historiques proprement dits. Si les ouvrages historiques ont plutôt une valeur mémorielle de consignation objective des événements se déroulant en temps réel, les mythes constituent surtout un patrimoine spirituel et culturel pour une civilisation, leur cadre spatial et temporel ayant le plus souvent une dimension symbolique. Pourtant, cela n'empêche pas les mythes de contenir, sous une forme plus ou moins cryptée, des éléments historiques qui peuvent permettre de déterminer le contexte de leur création. Ainsi, la réitération du schéma archétypal du Déluge dans toutes les civilisations anciennes permet, grâce aux recherches récentes des archéologues, d'avancer l'hypothèse de plusieurs inondations qui ont dû avoir lieu à peu près à la même époque dans une région indéterminée de la terre[45]. Pour ce qui est des mythes bibliques, les Pères de l'Église insistent sur leur historicité ; les textes scripturaires ne sont pas de simples fictions, mais une Histoire sainte dont les livres constituent les véritables témoignages sur l'histoire du peuple hébreux. Seulement, comme le remarque N. Frye, histoire et mythe se mélangent dans le cas des mythes scripturaires, car même si certains récits commémorent des épisodes de l'histoire d'Israël (comme les histoires d'Abraham ou de l'*Exode*), il s'agit plutôt de « réminiscences historiques[46] », puisqu'il est difficile de les situer dans un contexte historique précis. En outre, les récits de la Création ou du

[45] *Cf*. Jacques Lacarrière, *Au cœur des mythologies (En suivant les dieux)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998 [1984], p. 283. L'auteur fait allusion aux fouilles archéologiques en Mésopotamie qui ont révélé que le bassin mésopotamien a été submergé à cause de la fonte des glaciers, vers la fin du quaternaire.
[46] N. Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, *op. cit.*, p. 84.

Déluge bibliques ne sont pas uniques, car ils se retrouvent dans des récits du même genre appartenant à d'autres civilisations.

C) MYTHE ET RELIGION

Les mythes bibliques - des histoires « vraies »

Pour M. Éliade, l'historien des religions, le mythe désigne « une histoire vraie », il est « vivant », en ce sens qu'il fournit des modèles pour la conduite humaine et confère par là même signification et valeur à l'existence[47] ». Le chercheur propose une définition qui est, selon lui, la « moins imparfaite », et qui est souvent invoquée par de nombreux mythologues : « le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements[48]" ». Cette acception du mythe, malgré son caractère assez général, convient aux mythes bibliques qui, eux aussi, sont des histoires sacrées qui racontent des événements primordiaux et dont les héros demeurent exemplaires. Pourtant, les exégètes bibliques n'acceptent pas aussi volontiers l'association du terme de « mythe » aux récits testamentaires, ce qui est le cas surtout chez les premiers chrétiens, comme l'observe M. Éliade. Ce terme, principalement à cause de la critique infligée aux mythes helléniques par les rationalistes grecs, en vient à connoter une « fable », une « fiction »; du point de vue des théologiens chrétiens, il ne peut pas désigner les écrits sacrés, considérés comme des témoignages historiques sur le peuple de Dieu. Cependant, si les Pères de l'Église refusent d'utiliser le terme « mythe » en relation avec les histoires bibliques, M. Éliade montre que celles-ci sont parcourues par la pensée mythique archaïque, centrée autour du drame christique :

> Bien qu'accompli dans l'Histoire, ce drame a rendu possible le salut; en conséquence, il n'existe qu'un seul moyen d'obtenir le salut : réitérer rituellement ce drame exemplaire et imiter le modèle suprême, révélé par la vie et l'enseignement de Jésus. Or, ce comportement religieux est solidaire de la pensée mythique authentique[49].

---

[47] M. Éliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 12.
[48] *Ibid.*, p. 16.
[49] *Ibid.*, p. 207-208.

La réitération des scénarios bibliques à travers l'invocation rituelle correspond, selon M. Éliade, au comportement mythique des sociétés archaïques pour lesquelles le mythe est vivant et constitue le fondement de la vie spirituelle de la communauté.

En dehors de son aspect rituel, le mythe a aussi une fonction explicative, il répond par un langage métaphorique et prélogique aux questions que l'humanité s'est posées sur l'existence et sur son apparition. Chaque civilisation ancienne a créé ses propres mythes, qu'elle a réunis ensuite dans des ensembles mythiques. Toutefois, si les récits mythiques sont inévitablement marqués par le contexte social, historique et géographique qui les voit naître, leur trame archétypale, ou leur structure profonde, reste la même d'une civilisation à l'autre. Ainsi, certains récits bibliques, tels que la Genèse ou le Déluge, bien qu'appartenant à la tradition juive, ont subi l'influence des civilisations antérieures, ayant intégré des éléments appartenant aux récits mythiques mésopotamiens et sumériens. Comme l'observe J. Lacarrière[50], les thèmes de la création du monde, de l'âge d'or primordial, de la chute ou du déluge, se retrouvent dans les récits mythiques de toutes les cultures anciennes, au Sumer, en Mésopotamie, en Inde ou en Grèce, ce qui révèle leur caractère universel.

À l'époque où les mythes bibliques apparaissent en tant qu'expression vivante du christianisme, les mythes grecs avaient déjà subi, d'après M. Éliade, un long processus de démythification dû à la critique des savants grecs. L'historien des religions affirme que si les mythes helléniques, vidés de leur signification religieuse, rituelle, n'ont pas sombré dans l'oubli, c'est grâce à leur perpétuation à travers les œuvres des poètes, des artistes et des philosophes. Néanmoins, il nous semble que la reprise des mythes à travers les ouvrages littéraires ou artistiques se fait indépendamment de la dimension religieuse de ceux-là. Tout comme les mythes grecs et latins, les thèmes chrétiens ont eux aussi constitué une source d'inspiration majeure pour les écrivains et les artistes. Leur portée spirituelle a été conservée dans les miracles et les mystères moyenâgeux ayant pour thème la Passion du Christ ou

[50] J. Lacarrière, *Au cœur des mythologies (En suivant les dieux)*, *op. cit*.

encore dans les nombreuses représentations picturales de la Crucifixion. Or au 20e siècle, les histoires bibliques ont été remises en question dans la plupart des œuvres littéraires ou artistiques, qui les ont parodiées et qui ont métamorphosé leur symbolisme originel, en les faisant ainsi revivre autrement. Nous pouvons en conclure que ce n'est pas parce que les mythes grecs sont « morts » qu'ils sont devenus un « trésor culturel[51] » et une source d'inspiration pour les écrivains et les artistes, mais en raison de leur richesse symbolique, car les histoires des dieux de l'Olympe, tout comme les narrations bibliques, expriment, à travers une pensée mythique, le besoin des êtres humains de confronter leur existence avec des modèles archétypaux. M. Éliade observe par ailleurs que, si les textes testamentaires ont une portée universelle, malgré leur arrière-fond historique qui concerne le peuple juif, c'est en raison de la valeur symbolique et exemplaire des histoires qu'ils racontent. L'historien des religions est même d'avis que le « succès » et la large diffusion du christianisme sont dus surtout aux « images trans-temporelles » qu'il a repris à son propre compte[52].

D) MYTHES BIBLIQUES ET LITTÉRATURE

Quel est le rapport entre le mythe et le texte littéraire dans lequel il s'inscrit? Quand peut-on parler d'un mythe littéraire et qu'est-ce qui le distingue du mythe tout court? Phillipe Sellier, dans « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », observe que la notion de « mythe littéraire » a été souvent confondue avec celle de « mythe religieux », les mythes bibliques comme les mythes gréco-latins se rangeant, d'après l'auteur, plutôt dans cette dernière catégorie, alors que la première serait réservée aux mythes issus des textes littéraires proprement dits. Cependant, cette délimitation des récits mythiques nous paraît peu convaincante et réductrice, étant donné que les récits mythiques bibliques ou antiques, même si leur principale finalité est (ou était) d'essence spirituelle et rituelle, ne sont pas dépourvus de valeur littéraire. N. Frye envisage le rapport entre les mythes religieux et la littérature non pas en fonction de

[51] M. Éliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 194.
[52] M. Éliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p. 222.

l'origine des mythes mais de leur évolution ; il considère que les mythes qui ne sont plus investis d'une croyance, et qui ont ainsi perdu leur vocation rituelle, acquièrent une dimension littéraire : « Les mythes auxquels on ne croit plus, qui ne sont plus rattachés au culte et au rituel, deviennent purement littéraires[53] ».

Si les ethnologues définissent le mythe en tant qu'histoire vraie, expression vivante de la spiritualité d'une communauté culturelle et religieuse, un anthropologue comme Claude Lévi-Strauss, dans son *Anthropologie structurale*, le définit à partir de critères d'ordre linguistique : « On pourrait définir le mythe comme ce mode du discours où la valeur de la formule *traduttore, tradittore* tend pratiquement à zéro[54] ». Cl. Lévi-Strauss en conclut que le discours mythique s'oppose tout à fait au discours poétique qui reste extrêmement difficile à traduire, alors que la substance d'un mythe subsiste « en dépit de la pire traduction[55] ». Nous ne retenons de cette définition du mythe que la première partie, qui évoque le fait qu'un mythe traverse les langues et les cultures sans que ses composantes soient fondamentalement altérées. Mais nous ne pouvons pas souscrire à l'antagonisme établi par le chercheur entre le mythe et la poésie, parce que les mythes bibliques présents dans les œuvres littéraires non seulement ne s'opposent pas à la vision poétique, mais contribuent activement à la forger. Le langage mythique est lui-même un langage poétique, par sa force métaphorique et par la fusion entre l'être et la parole qui le caractérise. Selon N. Frye, il appartient précisément à la poésie, à travers les âges, de recréer ce langage métaphorique qui caractérisait les mythes, en libérant ainsi l'énergie verbale qu'il contient[56].

Cependant, peut-on réellement employer le syntagme « mythes littéraires » en parlant des récits bibliques ? Bien évidemment, la Bible, dans son ensemble, ne peut pas être considérée comme une œuvre littéraire, étant donné que certains livres ont un

---

[53] N. Frye, *La Parole Souveraine*, *op. cit.*, p. 54.
[54] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, 1969 [1958], p. 232.
[55] *Idem*.
[56] *Cf*. N. Frye, *La Parole Souveraine*, *op. cit.*, p. 65.

caractère purement historique, comme les *Nombres* ou les *Chroniques*. Toutefois, même si la Bible est constituée d'un ensemble de textes de genres et de styles très différents, certains de ces textes, tels *Le Cantique des Cantiques* ou *L'Ecclésiaste*, ont incontestablement des qualités littéraires. En attribuant au mythe le sens établi par G. Durand – celui d'histoire fondamentale investie d'une croyance, et non sa connotation souvent péjorative de « fiction », d'affabulation, véhiculée par certains critiques (dont Barthes) – et en tenant compte du fait que ces mythes ont comme support le texte canonique des Écritures, il nous semble tout à fait légitime de ranger certains récits bibliques parmi les mythes littéraires, surtout si l'on prend en considération le fait que ces récits fondateurs font inlassablement l'objet des réécritures littéraires, comme c'est le cas, par exemple, chez Anne Hébert.

P. Albouy[57] propose, dans la lignée herméneutique fondée sur les archétypes jungiens, une définition générale du mythe littéraire, où celui-ci apparaît comme la reprise d'un récit mythique par un auteur qui se permet de le modifier librement en y ajoutant des valeurs nouvelles :

> Je définirais le mythe littéraire comme l'élaboration d'une donnée traditionnelle ou archétypique, par un style propre à l'écrivain et à l'œuvre, dégageant des significations multiples, aptes à exercer une action collective d'exaltation et de défense ou à exprimer un état d'esprit ou d'âme spécialement complexe[58].

Les propos de P. Albouy concernant le mythe littéraire conviennent à la situation des mythes bibliques qui, insérés dans l'œuvre hébertienne, évoluent selon la volonté de l'écrivain.

La réflexion de P. Albouy sur la nature et la fonction du mythe dans la littérature débouche sur une analogie entre le mythe et l'acte même de l'écriture, le même principe et le même mode de fonctionnement se retrouvant dans les deux cas : « signifiant polyvalent et plastique, disant ce qu'il dit et autre chose, se situant toujours sur plusieurs niveaux en même temps, le mythe renferme le mystère et toutes les puissances du langage; emprunté ou inventé, il réanime, chez les grands écrivains, les

[57] P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 9.
[58] *Ibid*, p. 301.

archétypes les plus profonds, et, par là, permet d'approcher encore du mystère de la création[59] ».

Ces affirmations de P. Albouy sont corroborées par celles de M. Eigeldinger qui voit dans le mythe littéraire un *langage polyvalent* inséré dans le texte et dont le contenu n'est qu'en apparence figé ou dénaturé par l'écriture, dans la mesure où il a cette capacité de renouvellement, d'une époque à l'autre, d'une société à l'autre ou bien selon l'inspiration des écrivains. D'ailleurs, tout comme M. Tournier, M. Eigeldinger est persuadé qu'un mythe littéraire qui cesse d'évoluer, de se métamorphoser, devient un mythe mort, c'est-à-dire une allégorie, la pluralité de sens qu'il renfermait étant réduite à un sens univoque. Si Cl. Lévi-Strauss oppose le mythe et la poésie en raison de leur résistance plus ou moins grande à la traduction dans une autre langue, M. Eigeldinger annule cette incompatibilité en faisant du mythe un des lieux originels de la poésie. La contiguïté entre le langage mythique et le langage poétique est encore soulignée par Ch. Kerényi qui observe le caractère protéiforme de la matière mythologique qui serait « quelque chose de ferme et de mobile en même temps, de matériel bien que non statique, sujet à transformations[60] ».

Les mythes n'étaient pas à l'origine tout simplement des « histoires », des « fictions », comme on l'entend souvent dire aujourd'hui, mais un véritable mode de représentation et d'appropriation du monde ; ils constituaient, avant l'avènement de l'âge rationaliste et critique, une forme de connaissance pré-logique que N. Frye définit comme une « forme de pensée imaginative et créatrice[61] ». En s'appuyant sur la classification de Vico[62] qui synthétise les trois âges du cycle historique de l'humanité (l'âge *mythique*, ou âge des dieux ; l'âge *héroïque*, ou âge d'une aristocratie ; et l'âge *du peuple*), N. Frye identifie trois phases historiques du langage : la phase « hiéroglyphique » qui correspond à une utilisation *poétique* du langage, la phase

[59] *Ibid*, p. 304.
[60] C. G. Jung et Ch. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie (L'enfant divin. La jeune fille divine)*, *op. cit.*, p. 15-16.
[61] N. Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, *op. cit.*, p. 79.
[62] *Ibid.,* p. 43. L'auteur renvoie à *The New Science of Giambattista Vico*, trad. angl. de T.G. Bergin et Max Fisch, 1968, §401 *sq.*

« hiératique » qui utilise un langage *allégorique* et la phase « démotique » qui est de nature *descriptive*[63]. Le langage utilisé dans la littérature homérique, dans les cultures pré-bibliques du Proche-Orient ainsi que dans la Bible, surtout dans l'Ancien Testament, correspond, selon le critique, à la phase « hiéroglyphique », puisqu'il connaît la concentration métaphorique de la poésie où les mots sont chargés de pouvoir créateur.

La Bible a constitué depuis deux millénaires un réservoir inépuisable de mythes, de thèmes, de styles et de genres pour la littérature de l'Occident. Mais comment les mythes, bibliques ou autres, se perpétuent-ils à travers le temps, et quelle est la raison profonde de cette transmission ? N. Frye considère comme insuffisant l'argument jungien qui explique la permanence des mythes par la présence des archétypes dans l'inconscient collectif, archétypes qui s'incarnent à travers des mythes dans un contexte culturel donné. D'après lui, la clé de la persistance des récits mythiques réside dans leur « extraordinaire pouvoir obsédant[64] » qui fait qu'un thème primordial est symbolisé par des mythes différents selon les cultures auxquelles ils appartiennent, mais qui expriment le même désir de libérer l'esprit des mystères qui le hantent à travers une histoire exemplaire. C'est ainsi que le mythe du Déluge, à travers l'histoire de Noé dans l'Ancien Testament ou le récit de l'Atlantide chez Platon, peut évoquer la même aspiration humaine vers un modèle social et culturel.

Dans le contexte social, historique et culturel québécois, la culture judéo-chrétienne, manifestée à travers les récits bibliques et le discours liturgique, a joué un rôle essentiel. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, la religion catholique a été pour les Québécois celle qui leur a permis, à un moment de leur histoire, de se constituer leur identité par rapport à la majorité des anglophones protestants. A l'époque de la domination anglaise, la religion a constitué un appui spirituel précieux pour les Québécois qui ont pu, grâce au soutien de l'Église, conserver leur culture et

---

[63] *Cf*. N. Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, *op. cit.,* pp. 43-44.
[64] *Ibid.*, p. 80.

leur langue. Vivant dans un climat hostile et étant obligés de faire face à l'oppression de l'Autre, les « Canadiens français » ont puisé leur force morale dans les histoires édifiantes du peuple hébreu, invoquées rituellement par la lecture de vive voix du prêtre pendant la messe.

Comment se fait-il que les Écritures aient à tel point marqué la conscience du peuple québécois si ce n'est par la force « obsédante » de leurs mythes ? Plus tard, à l'époque de la Révolution Tranquille, ces mêmes mythes, associés aux valeurs traditionnelles et à l'image d'un Québec rural, seront perçus comme les symboles d'une vision du monde conservatrice, contraire au progrès et à l'émancipation intellectuelle et morale des Québécois. Les mythes judéo-chrétiens deviendront ainsi les instruments de la propagande cléricale visant à conserver le pouvoir de l'Église dans plusieurs sphères de la société québécoise, comme l'éducation ou la santé ; la religion janséniste appuiera son discours sur la vision d'un Dieu terrible, qui châtie de manière impitoyable les pécheurs ; l'obsession du péché et de la punition divine, les flammes de l'Enfer, le jugement dernier ne sont que quelques-uns des éléments de ce tableau terrifiant et sombre s'appuyant sur les aspects les plus ténébreux des mythes bibliques.

CHAPITRE II

LA BIBLE ET L'ÉGLISE CHRÉTIENNE AU QUÉBEC : CLÉRICALISME ET ATTITUDE ANTICLÉRICALE

Bien qu'elle possède un univers imaginaire propre, l'œuvre d'Anne Hébert partage avec d'autres œuvres littéraires québécoises de la même génération l'attitude anticléricale et la critique des textes et des mythes bibliques. À l'époque de la parution du *Torrent* (1963), premier texte dans lequel Anne Hébert exprime ouvertement sa désapprobation envers le discours moralisateur de l'Église catholique, plusieurs auteurs québécois avaient déjà écrit des ouvrages dans lesquels perçaient des critiques à l'adresse du pouvoir religieux en place. Par exemple, alors même que l'Église exerçait un pouvoir absolu, Jean-Charles Harvey réussit à faire publier *Les Demi-civilisés*, en 1934, roman dans lequel il dénonçait un « certain milieu petit-bourgeois de Québec et autres lieux[65] » ainsi que le conservatisme de la société québécoise qui laissait peu de place à la liberté d'expression et aux idées nouvelles. Cependant, la critique sociale du livre s'avéra fort déplaisante pour les autorités cléricales qui n'hésitèrent pas à l'interdire dans les librairies.

On a cherché à expliquer l'attitude anticléricale des écrivains québécois par le contexte social et culturel précédant la Révolution tranquille où les fondements de la communauté traditionnelle, foncièrement rurale et agraire, commencent à s'effondrer. À partir des années trente, les intellectuels s'interrogent de plus en plus sur la légitimité de la domination cléricale à l'endroit de la société et remettent en question les valeurs morales propagées par l'Église. L'appareil ecclésiastique, qui avait exercé une influence considérable sur les individus, perd petit à petit son autorité avec l'apparition des nouvelles formes d'organisation sociale et économique – les grandes agglomérations urbaines.

[65] Jean-Charles Harvey, « Introduction » à son roman *Les Demi-civilisés*, Montréal, Typo, 1993 [1934], p. 7.

A) LA CRISE ÉCONOMIQUE – LE « RÈGNE » TOUT PUISSANT DE LA RELIGION CATHOLIQUE

Jusque dans les années 1930, la religion catholique, à travers la messe ainsi que les autres rituels chrétiens, fait partie intégrante de la vie des Québécois. Un bon catholique est celui qui fréquente régulièrement l'église, assiste assidûment à la messe dominicale et se soumet aux préceptes et au rythme de la vie chrétienne. S'il en va autrement, il y a toujours un prêtre pour ramener les brebis égarées de la communauté dans le droit chemin. En outre, les circonstances sociales et historiques du Québec des années 1930 jouent en faveur de l'Église et l'aident à renforcer son pouvoir. Le Québec traverse à cette époque, tout comme le reste du monde occidental, une forte crise économique qui entraîne d'importants problèmes sociaux, dont le plus aigu est le chômage. Les individus se retrouvent désemparés et désillusionnés face à la dépression sociale et ils se tournent alors vers la religion qui constitue une « échappatoire à la misère quotidienne et un espoir[66] ».

L'Église catholique joue dans la société québécoise un rôle d'autant plus important que de nombreuses écoles se trouvent sous l'autorité cléricale, ainsi que les services sociaux et plusieurs hôpitaux. Le problème qui surgit face à cette omniprésence de l'Église dans la vie publique, c'est qu'elle veut non seulement dispenser des services, mais contrôler les institutions qu'elle dirige et imposer des normes de morale sociale qui impliquent forcément la condamnation de ce qui n'est pas « convenable » d'après la religion chrétienne. Certains évêques d'esprit conservateur vont jusqu'à interdire la diffusion des œuvres littéraires dont le contenu, jugé subversif, pourrait porter atteinte à la morale publique. C'est le cas, en 1934, de l'archevêque Villeneuve qui interdit la publication du roman *Les demi-civilisés* de l'écrivain et journaliste Jean-Charles Harvey ; ce qui déplaît, dans son ouvrage, c'est la critique cinglante du conservatisme de la société québécoise, où le clergé est

[66] Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain (vol. II)*, Montréal, Boréal compact, 1989, p.17.

considéré en majeure partie responsable du refus des idées nouvelles et de la liberté d'esprit. Gérard Bessette fait également état dans *Le Libraire* de la politique de censure de l'Église vis-à-vis de bon nombre d'ouvrages littéraires français. Ainsi, l'auteur évoque avec ironie et humour le capharnaüm du libraire dans lequel ce dernier recèle des ouvrages d'A. Gide, É. Zola, Voltaire, qu'il ne vend qu'à des lecteurs avertis, des « personnes sérieuses[67] » qui ne sont pas susceptibles de compromettre sa réputation aux yeux de la société.

Malgré la stricte surveillance et la censure des autorités cléricales, certains intellectuels et écrivains commencent à remettre en cause la rigidité et la vétusté du système politique, social et religieux canadien-français, en préparant l'ouverture à la modernité que connaîtra la société québécoise après la guerre. C'est ainsi qu'en 1934 est fondée la revue d'idées et de critique littéraire, *La Relève.* Parmi ses membres, on compte des écrivains importants comme Saint-Denys Garneau ou Robert Charbonneau. Ces auteurs amènent un souffle novateur, car leurs œuvres rompent avec la thématique traditionnelle du « terroir » et se tournent vers des thèmes plus universels. En effet, comme l'observe Réjean Beaudoin, le roman « de la terre et de la forêt » dont le prototype était le roman de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, marque, dans les années trente, « la fin d'une époque et la mort d'une idéologie[68] ». Pendant et après la guerre, de plus en plus d'ouvrages à caractère moderne apparaissent au Québec et témoignent de la mutation qui est en train de s'opérer dans les mentalités ainsi que dans les structures sociales.

La formation intellectuelle, culturelle et morale d'Anne Hébert, comme celle des autres écrivains de son temps (Saint-Denys Garneau, Rina Lasnier, Claire Martin, Jovette Bernier), s'est déroulée dans le contexte de la forte domination cléricale au Québec. L'attitude des écrivains face au cléricalisme s'est manifestée de plusieurs façons, certains auteurs ayant ressenti, plus que d'autres, l'oppression de l'idéologie

[67] Gérard Bessette, *Le Libraire*, Ottawa, Éditions Pierre Tisseyre, 1993 [1960], p.45.
[68] Réjean Beaudoin, *Le Roman québécois*, Montréal/Paris, Boréal/Seuil, 1991, p. 23.

janséniste. L'exemple Saint-Denys Garneau est ici patent, en particulier dans son *Journal*[69], où les réflexions auxquelles se livre le poète portent l'empreinte des tourments spirituels, de la crainte de faillir aux exigences de sa foi, comme en témoignent les mots « faute », « péché », « salut », « damnation » qui reviennent sans cesse. D'autres écrivains ont une attitude plus sereine envers la Bible et la religion, comme Rina Lasnier, qui a su intégrer la culture chrétienne dans ses écrits, sans s'encombrer de la vision cléricale. Voilà comment Eva Kushner synthétise la démarche de la poétesse : « Chrétienne sans raideur dogmatique, mais avec ouverture d'esprit, chaleur et spontanéité, Rina Lasnier sait voyager parmi les êtres et les choses.[70] » La thématique de la culpabilité religieuse et du péché, propagée par la vision janséniste de la chrétienté québécoise se retrouve également dans les récits hébertiens, où les héros ont tous à porter la responsabilité de quelque faute impardonnable. Mais, contrairement à son cousin Saint-Denys Garneau, qui, rongé par des angoisses religieuses, sombre dans la dépression, Anne Hébert a réussi à prendre ses distances face au cléricalisme étouffant et à le remettre en cause dans son œuvre.

Quoi qu'il en soit, l'on ne peut pas nier le fait que la Bible et son expression liturgique constituent des éléments essentiels du contexte social et historique dans lequel s'est formée la génération d'écrivains dont Anne Hébert fait partie. La preuve en est l'omniprésence des références aux personnages religieux (prêtres, nonnes, mères supérieures) et au discours clérical dans les œuvres littéraires. La plupart des écrivains québécois, même s'ils ne font pas de la question cléricale la matière centrale de leurs œuvres, ne peuvent s'empêcher de l'aborder dans certains de leurs textes. La religion devient une sorte de « passage obligé » littéraire, étant donné que chaque écrivain doit venir en contact avec elle au moins à une période de son existence (l'enfance, l'adolescence, la maturité).

---

[69] Hector de Saint-Denys Garneau, *Journal*, Bibliothèque québécoise, 1996.
[70] Eva Kushner, *Rina Lasnier*, Montréal et Paris, Fides, 1964, p. 13.

B) LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE ET L'APRÈS-GUERRE – L'ATTITUDE ANTICLÉRICALE EN LITTÉRATURE

La deuxième Guerre Mondiale apporte au Québec une période de réformes sociales et d'ouverture vers le monde, correspondant à une remise en cause de la domination excessive de l'Église sur la société québécoise. C'est alors que certains intellectuels commencent à formuler des critiques à l'encontre de l'appareil ecclésiastique et de ses représentants qu'on accuse d'infliger aux croyants une morale accablante et mutilante pour le corps et l'esprit. Cette attitude anticléricale dans la littérature canadienne-française, selon Claude Racine, vise essentiellement la contestation du clergé, de l'institution paroissiale et de la vision cléricale. Dans son ouvrage *L'anticléricalisme dans le roman québécois (1940-1965)* [71], l'auteur analyse longuement, à travers l'étude d'un certain nombre d'œuvres de romanciers québécois des années quarante à soixante, les attaques à l'adresse du clergé et des valeurs morales traditionnelles. Il interprète la révolte idéologique des années quarante comme une réaction survenue sur le fond d'un malaise profond dans la société québécoise, où la religion avait instauré un climat de terreur au moyen d'un discours excessivement moralisateur[72]. Les écrivains québécois de l'époque accusent une religion fondée sur l'image d'un Dieu terrible qui châtie plus souvent qu'il ne pardonne, sur celle d'un être humain coupable, dès sa naissance, en vertu du péché originel, et d'un salut obtenu aux prix des *Ave* et des *Pater*.

Anne Hébert est elle aussi impitoyable quand il s'agit de fustiger les tares de l'institution cléricale ou d'interroger les textes sacrés et la vision patriarcale sur laquelle ils sont bâtis. Comme les autres écrivains de sa génération, elle met au pilori le discours moralisateur de la chrétienté québécoise. L'on retrouve dans son œuvre de nombreux échos du discours de l'Évangile, exprimé à travers une parole liturgique

[71] Claude Racine, *L'anticléricalisme dans le roman québécois (1940-1965)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972, pp. 157-162.
[72] *Ibid.,* p. 13-19.

menaçante qui évoque bien plus souvent les affres de l'enfer que les douceurs du paradis. De même, certains thèmes bibliques et liturgiques qui sillonnent les récits hébertiens, comme le péché originel, le châtiment divin, le jugement dernier, sont tributaires d'une vision terrible du Dieu des Écritures. Dans le premier roman, paru en 1958, *Les Chambres de bois*, le protagoniste, Michel, un jeune homme imprégné des préceptes religieux sévères, se voit incapable d'aimer sa femme qu'il identifie à une créature diabolique venue pour causer sa perte spirituelle. Mais le reflet le plus fidèle de l'oppression cléricale sur les individus se retrouve dans la nouvelle hébertienne *Le Torrent* (1965[73]), dans laquelle Claudine, la mère autoritaire et sévère de François, se sentant coupable d'avoir eu un enfant illégitime, se sert d'un discours moralisateur accablant pour obliger son fils à devenir un prêtre afin d'effacer sa honte.

Les années 1940, c'est aussi l'époque où apparaît un souffle novateur dans l'espace littéraire québécois. Manifestée d'abord dans la poésie, à travers l'œuvre d'une Rina Lasnier (*Images et proses*, publié en 1941) ou d'une Anne Hébert (*Les Songes en équilibre*, publié en 1942), la modernité littéraire va s'étendre au roman où de nouveaux genres apparaissent, comme le roman psychologique (Robert Charbonneau) ou le roman de la ville (Roger Lemelin, Gabrielle Roy), en rapport direct avec la nouvelle réalité sociale. Anne Hébert, si elle s'intéresse à la vie en milieu urbain et à la société industrielle[74], c'est souvent sous l'angle du rapport présent-passé, l'auteure établissant une relation problématique entre un présent dérisoire et un passé fantomatique dont le souvenir persiste dans la conscience des personnages. L'intérêt d'Anne Hébert pour la ville fait partie de sa préoccupation plus importante pour l'Histoire ; certains romans hébertiens portent la trace de cet intérêt pour le passé de la ville, comme *Le Premier Jardin* où Flora Fontanges parcourt les rues de la ville de Québec en cherchant des bâtiments déjà détruits depuis longtemps, comme

[73] 1965 est l'année de publication du recueil de nouvelles *Le Torrent*, la nouvelle éponyme ayant été rédigée, selon l'indication de l'auteure, à l'hiver-printemps 1945.
[74] Sauf dans les romans plus tardifs, et là encore, la ville est un cadre de vie, un décor plutôt étouffant, comme dans *Le Premier Jardin, L'Enfant chargé de songes* ou *Un habit de lumière.*

l'orphelinat dans lequel les religieuses l'avaient recueillie et qui avait été réduit en cendres par un incendie ; elle espère déterrer ainsi les ruines de son passé de malheur afin d'exorciser sa souffrance. Dans *Kamouraska* Élisabeth se remémore la vie passée en faisant des aller-retour imaginaires de sa maison natale, rue Georges, à la maison familiale, rue Augusta, dans la petite ville provinciale de Sorel.

Cependant, on peut constater dans plusieurs romans que le milieu urbain n'est pas forcément propice pour certains personnages qui éprouvent des passions sauvages et qui ont besoin des grands espaces naturels pour s'exprimer en toute liberté. D'ailleurs, l'on peut remarquer que, systématiquement, les personnages qui s'étaient « exilés » dans des terres lointaines reviennent dans leur ville ou village d'origine pour se ressourcer, pour retrouver intacte leur force et leur identité, comme Stevens dans *Les Fous de Bassan* ou Julien dans *L'Enfant chargé de songes.* C'est pour cela que le drame de Griffin Creek, dans *Les Fous de Bassan*, se joue sur la grève, face à l'immensité de l'océan et que le meurtre d'Antoine dans *Kamouraska* a lieu sur l'étendue infinie de la neige. Mais si Anne Hébert ne porte en apparence qu'un faible intérêt à la réalité sociale de son temps, c'est parce qu'elle souhaite inscrire son œuvre dans une dimension mythique, où les éléments du réel sont transfigurés sur un plan symbolique.

C) LA RÉVOLUTION TRANQUILLE ET LA RÉVOLUTION INDUSTRIELLE

Le clergé, qui exerçait jusque dans les années trente un pouvoir quasi absolu dans tous les domaines publics, en censurant les écrits trop audacieux à son goût, entre dans sa période de déclin à partir des années quarante jusque dans les années soixante, à l'époque de la Révolution tranquille. Ce mouvement de révolte idéologique, malgré le caractère paradoxal de sa désignation (une révolution peut-elle être « tranquille » ?), qualifie « la période de réformes politiques, institutionnelles et sociales

réalisées entre 1960 et 1966 par le gouvernement libéral de Jean Lesage[75]. » C'est à cette période que le gouvernement entame un processus de « décléricalisation » des institutions publiques, notamment des écoles, des hôpitaux et des services sociaux qui seront désormais placés sous la responsabilité de l'État laïc. La société québécoise se tourne vers l'avenir, en essayant d'oublier le passé marqué par une longue domination cléricale.

À partir des années 1960, les critiques envers l'Église et les valeurs morales qu'elle prêche s'intensifient. Les écrivains se sentent enfin libres de remettre en cause une institution religieuse qui, à leurs yeux, a soumis le peuple à son idéologie étouffante, en empêchant le développement des valeurs culturelles authentiques et l'épanouissement intellectuel des individus. Ainsi, l'essayiste Jean Le Moyne fait, dans *Convergences*, un témoignage poignant de l'écrasant sentiment de culpabilité que la longue domination cléricale avait infligé aux Québécois :

> Culpabilité maudite, voix perçue depuis la conscience première, tonnerre de malheur sur le paradis de l'enfance, venin de terreur, de méfiance, de doute et de paralysie pour la belle jeunesse, saleté sur le monde et la douce vie, éteignoir, rabat-joie, glace autour de l'amour, ennemie irréconciliable de l'être, on l'a respirée comme l'air, on l'a toujours entendue comme le vent, on l'a mangée comme une cendre avec toutes les nourritures, et les terrestres et les célestes.[76]

La Bible et la liturgie chrétienne n'échappent pas au réquisitoire des écrivains et essayistes qui accusent la vision terrible forgée par les représentants cléricaux à partir des aspects les plus ténébreux et les plus terrifiants des histoires sacrées. L'attitude irrévérencieuse envers les écrits testamentaires se fait de plus en plus présente dans les œuvres littéraires québécoises ; les écrivains prennent du recul et exploitent la « faille », le silence inscrit dans les textes scripturaires. Là où le texte sacré se tait, c'est le texte littéraire qui se met à parler. Et ce n'est pas forcément pour faire l'éloge du premier[77] !

---

[75] Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain (vol. II)*, *op. cit.*, p. 421.
[76] Jean Le Moyne, *Convergences*, Montréal, Éditions HMH, 1962, p. 54.
[77] Voir Cécile Hussherr et Emmanuel Reibel, l'*Avant-propos* à *Figures bibliques, figures mythiques. Ambiguïtés et réécritures*, Paris, Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École Normale Supérieure, 2002, p. XIII).

Les années soixante et soixante-dix, c'est aussi l'époque où naît au Québec une littérature au féminin qui s'avère impitoyable envers la religion et l'Église, en critiquant aussi bien les pratiques religieuses que la vision traditionnelle des textes bibliques. Les femmes-écrivains de cette époque se livrent, dans leurs œuvres, à une contestation globale de l'appareil clérical et de son discours, comme le remarque Lucie Joubert, dans *Le Carquois de velours (L'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*) :

> La « parole » religieuse, dans un sens élargi qui englobe la Bible, les personnages liturgiques, les fondements mêmes de la religion catholique, dont la pratique laissait peu de place à la participation des femmes, devient alors la cible d'une ironie qui se fait virulente et destructrice[78].

L'œuvre d'Anne Hébert ne s'inscrit pas parmi les textes les plus revendicateurs des femmes-écrivains des années soixante, car l'auteure a sa façon à elle d'interpeller les Écritures et la religion, sans vouloir à tout prix imposer une perspective féministe. Tout en contestant la vision patriarcale des écrits testamentaires, Anne Hébert propose non pas une réécriture féminine mais *au féminin* des mythes de la tradition judéo-chrétienne, où une place de premier rang est accordée à la parole des femmes. Mais cela ne l'empêche pas d'user du rire, voire de l'ironie et du sarcasme, pour se moquer de l'étroitesse d'esprit, de la méchanceté ou de l'hypocrisie de certains représentants du clergé, hommes ou femmes.

La Révolution tranquille équivaut à une libération symbolique de la société québécoise, émancipée de la tutelle de l'Église catholique et du carcan de sa doctrine janséniste. L'éveil des écrivains à une vie intellectuelle et spirituelle libérée des préjugés religieux aura comme première conséquence une laïcisation de leurs œuvres, l'espace romanesque n'étant plus organisé en fonction du cadre traditionnel constitué par la paroisse, cette structure fondamentale de la vie religieuse jusqu'au milieu du XXe siècle. Cependant, la question de la religion continuera de hanter les œuvres littéraires des auteurs québécois, même si la plupart d'entre eux vont adopter à cette

[78] Lucie Joubert, *Le Carquois de velours (L'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*), Montréal, Editions de L'Hexagone, 1998, p. 90.

fin un ton ironique, voire sarcastique, comme le montre Lucie Joubert à propos des auteurs féminins et surtout féministes des années 1960-1980. Les représentants cléricaux (prêtres, nonnes, mères supérieures), ainsi que les lieux de culte (églises, couvents, monastères) vont constituer la cible des attaques des écrivains qui dénoncent dans leur œuvre l'hypocrisie, le pharisaïsme des prêtres qui « négocient » avec leurs fidèles le prix du salut et établissent une relation contractuelle avec Dieu.

Cependant, une question persiste dans notre esprit : comment expliquer que les œuvres littéraires continuent à être à ce point imprégnées par la religion même lors même que les contraintes idéologiques disparaissent ? Les sociologues, les historiens, les essayistes et les écrivains ont essayé d'aller aux sources de l'influence cléricale sur les vies et les consciences des Québécois. L'une des hypothèses met en évidence le rapport historique entre l'autorité religieuse et la question identitaire des Québécois : au moment de la conquête anglaise, en 1760-1763, l'Église catholique avait été la seule à soutenir les Canadiens français dans leur volonté d'affirmer leur identité face à la majorité des anglophones protestants. C'est ainsi que, grâce à la religion catholique, les Canadiens français avaient pu conserver, dans un climat naturel et social hostile, à la fois leur langue et leur culture. Anne Hébert a résumé de manière poétique, dans *Les Enfants du sabbat*, ce destin des Québécois dont l'histoire est intimement liée à la question religieuse :

> Nous sommes liés par les promesses et les interdictions. Nous sommes soumis à la dureté du climat et à la pauvreté de la terre. Nous sommes tenus par la crainte du péché et la peur de l'enfer. (ES, 119)

Après la deuxième Guerre Mondiale, l'avènement de l'ère industrielle, l'urbanisation massive et l'ouverture du Québec vers l'étranger sont des coups durs portés à la société canadienne-française traditionnelle, majoritairement rurale et catholique pratiquante. La nouvelle société, fortement industrialisée, laisse peu de place aux activités spirituelles, sa principale valeur n'étant plus la foi mais l'argent. Et comme la religion était profondément enracinée dans la conscience identitaire des Québécois, ce changement social radical équivaut à une perte de repères et une

aliénation des individus. Le rythme et l'organisation de la vie urbaine sont différents de ceux de la paroisse, la ville étant soumise à des besoins économiques et non plus religieux. En outre, la situation de « demi-colonisés[79] » et le statut minoritaire dans le cadre de la fédération canadienne contribue à aggraver la crise identitaire des Québécois. Dans les villes, le pouvoir financier est détenu principalement par les anglophones, ce qui rend l'intégration des francophones en milieu urbain plus difficile.

Le sentiment de méfiance des Canadiens français issus du milieu rural face à la ville se retrouve dans l'œuvre de nombreux auteurs québécois, et Anne Hébert évoque elle-même le sujet dans plusieurs de ses écrits. Ainsi, déjà dans la nouvelle *Le Torrent*, Claudine vit dans un endroit reculé, loin de tout contact avec la civilisation et avec les autres, afin d'isoler son fils François du monde qu'elle lui présente comme n'étant pas « beau » (T, 17), puisque c'est dans ce monde-là qu'elle a connu un amour coupable dont son fils est le fruit. Dans la pièce de théâtre, *Le Temps Sauvage*, une autre mère, Agnès, s'est réfugiée avec toute sa famille à la campagne pour élever ses enfants loin de la ville qu'elle désigne comme malsaine :

> La ville est mauvaise comme un champ d'herbe à puces. L'air qu'on y respire est pollué, l'eau qu'on y boit sent l'eau de javel et les enfants s'étiolent là-bas comme des oiseaux en cage. (TS, 37)

Ce n'est pas un hasard si la ville est diabolisée et perçue comme un lieu de perdition. Il ne faut pas oublier que les personnages hébertiens, imprégnés des préceptes des Évangiles et de la liturgie catholique, connaissent bien le mythe de la cité de Babylone et son destin tragique. La cité de Babylone, avec sa tour de Babel, a été maudite et détruite à cause de la volonté audacieuse de l'homme de s'approcher de Dieu et d'égaler sa puissance. Symbole des puissances mauvaises, la ville est présentée comme un lieu de perdition qu'il faut éviter, comme le montre l'exemple

[79] Jacques Ferron définit le statut du peuple québécois par l'expression « demi-colonial » : « […] la structure qui nous commande, ce statut semi-colonial qui nous a tenu depuis toujours à l'écart du monde, en dehors de l'histoire. » (« Une dizaine de petits innocents », *Escarmouches*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1998 [1975], p. 105.)

biblique des deux autres cités damnées, Sodome et Gomorrhe, que Lot et sa famille quittent sur l'ordre des messagers divins.

Pour conclure, l'on peut affirmer que le contexte social, culturel et religieux des années 1930 dans la société québécoise a joué un rôle essentiel dans la constitution de l'imaginaire biblique de l'œuvre hébertienne. Nous avons vu que la forte oppression cléricale a inspiré à l'auteure, ainsi qu'aux autres écrivains de sa génération, une attitude violemment anticléricale ayant pour cible la Bible, les fonctionnaires religieux, le discours liturgique et l'Église elle-même en tant qu'institution. Ces formes de contestation cléricale se retrouvent toutes dans l'œuvre d'Anne Hébert, mais il nous sera impossible d'analyser de manière approfondie chacune d'entre elles ; pourtant, nous y aurons recours à chaque fois que cela s'avérera utile dans l'étude de la vision hébertienne des mythes bibliques.

CHAPITRE III

LA DIMENSION MYTHIQUE ET BIBLIQUE DE L'ŒUVRE HÉBERTIENNE

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, Anne Hébert s'intéresse peu au contexte social et historique de son temps, ses romans ne pouvant pas être considérés comme des récits « réalistes » proprement dits. D'ailleurs, elle a avoué lors d'une entrevue qu'elle ne croyait pas au réalisme[80], son œuvre se présentant comme un univers indépendant qui a sa propre réalité à communiquer. Contrairement à des auteurs comme Gabrielle Roy qui s'attachent au réel et qui en font une description minutieuse dans leur œuvre, Anne Hébert ne retient de la réalité que quelques éléments permettant d'établir le cadre spatio-temporel de ses récits. Par contre, ces rares indices matériels acquièrent dans l'espace fictionnel une signification symbolique ; s'ils sont réduits à l'essentiel, c'est pour mieux faire ressortir la dimension mythique de l'œuvre. Mais en quoi consiste plus précisément cette dimension mythique des textes hébertiens ?

Les récits de l'auteure abondent en références mythologiques, mais les mythes dont la prégnance reste la plus remarquable sont ceux de l'Antiquité grecque et latine ainsi que ceux de la tradition judéo-chrétienne. Plusieurs critiques ont déjà décelé dans l'œuvre hébertienne des figures de la mythologie classique telles que Dionysos, Orphée et Eurydice, Éros et Thanatos, les Erinyes, Déméter et Perséphone etc.[81] Toutefois, malgré la présence incontestable des allusions à des mythes antiques chez Anne Hébert, la mythologie qui domine l'ensemble de l'œuvre et qui investit aussi bien l'univers thématique que les structures des récits ainsi que l'écriture elle-même, est la

[80] Réginald Martel, « Anne Hébert, le charme sans bavardage », dans *La Presse*, 1er novembre 1975.
[81] Voir, entre autres, Antoine Sirois, *Lecture mythocritique du roman québécois*, Montréal, Tryptique, 1999, pp. 15-49., Annabelle M. Rea, « La femme dionysiaque chez Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert n°2* , Université de Sherbrooke, Fides, 2000, pp. 95-109.

« mythologie » biblique[82]. Certains exégètes, parmi lesquels Antoine Sirois[83], ont déjà mis en valeur l'influence de la Bible sur les textes hébertiens, mais aucune étude, à notre connaissance, n'a mis en évidence de manière systématique la complexité des rapports entre les écrits de l'auteure et les mythes testamentaires.

A) ESPACE-TEMPS MYTHIQUE / ESPACE-TEMPS BIBLIQUE

Le temps mythique

Bien que le contexte spatial et historique des fictions d'Anne Hébert puisse être identifié (le Québec ou la France des XIXe ou XXe siècles), les récits semblent se situer dans un espace-temps symbolique. Il arrive à l'écrivain de s'inspirer de faits réels pour écrire ses histoires, et parfois de simples faits divers : par exemple, le meurtre d'un homme par l'amant de son épouse dans *Kamouraska*[84] ou celui d'une mère par son fils dans *Le Torrent*[85] constituent le canevas à partir duquel Anne Hébert bâtit l'univers imaginaire de ses récits. Dans *Les Fous de Bassan*, l'histoire de la communauté de Griffin Creek, racontée par son « patriarche », le pasteur Nicolas Jones, rappelle la Genèse biblique, la fondation du village sur un bout de terre vierge et sauvage, en bord de mer, prenant des allures mythiques. Cependant, même si l'auteure insiste, dans l'avant-propos du roman, sur le caractère imaginaire de son récit, elle glisse quelques indices historiques, religieux et culturels qui permettent de situer l'arrivée à Griffin Creek de la communauté anglophone et protestante de « loyalistes » fidèles au roi « fou » d'Angleterre, Georges III, aux environs de la guerre d'indépendance américaine ; d'ailleurs, l'histoire confirme le fait que beaucoup de ces

---

[82] Nous entendons utiliser le terme de « mythologie » biblique pour désigner les histoires scripturaires de la même manière que dans le cas des « mythes » bibliques, que nous avons définis à partir du sens étymologique du mot « mythe », c'est-à-dire « récit ».

[83] *Cf*. Antoine Sirois, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992 et *Lecture mythocritique du roman québécois*, *op. cit*.

[84] Le personnage romanesque d'Élisabeth d'Aulnières serait inspiré de celui historique de Josephte-Joséphine-Éléonore d'Estimauville, qui avait épousé Achille Taché, seigneur de Kamouraska, en 1834. Joséphine avait comploté avec son amant, le docteur George Holmes, afin de tuer son mari infidèle et alcoolique. (*Cf*. Delbert W. Russell, « Uncovering the Past : *Kamouraska* », *Anne Hébert*, Boston, Twayne Publishers, 1983, p. 76-80.)

[85] Anne Hébert évoque, dans un entretien, le fait divers qui a inspiré la nouvelle *Le Torrent :* « J'avais lu dans les journaux que dans la Beauce un étudiant du Grand Séminaire avait tué sa mère ».(Michelle Lasnier, « Anne Hébert la magicienne », *Châtelaine*, avril 1963, citée par Albert le Grand, dans « 'Kamouraska' ou l'Ange et la Bête », *Études françaises*, vol. 7, n°2, mai 1971, p. 120.)

colons américains fidèles à la Couronne britannique se sont réfugiés à cette époque au Canada, le long du cours supérieur du fleuve Saint-Laurent.[86] L'auteure est la première à mettre en garde le lecteur contre l'apparent « réalisme » de ses textes de fiction, en lui signifiant que la trame réelle des événements dont elle s'est inspirée n'est que le germe d'une création littéraire longuement mûrie :

> Quoique ce roman soit basé sur un fait réel qui s'est produit au Canada, il y a très longtemps, il n'en demeure pas moins une œuvre d'imagination. Les personnages véritables de ce drame n'ont fait que prêter à mon histoire leurs gestes les plus extérieurs, les plus officiels, en quelque sorte. Pour le reste, ils sont devenus mes créatures imaginaires, au cours d'un lent cheminement intérieur.[87]

Le temps dans lequel se déroulent les histoires hébertiennes est, pour reprendre le titre d'une pièce d'Anne Hébert, un « temps sauvage » qui se rapproche, dans sa structure circulaire et réversible, du temps mythique. Plusieurs fois les personnages constatent que le temps de leur vie perdure et s'étire, devenant synonyme d'éternité. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan* le révérend Nicolas Jones, tout en évoquant la fondation du village Griffin Creek en 1782, entame sa narration par la formule biblique « au commencement », laquelle situe cet événement historique dans un temps fabuleux, mythique qui rappelle celui de la Genèse biblique.

Le temps mythique est, d'après M. Éliade, le « temps fabuleux des commencements[88] », ce temps sacré où a eu lieu la Création du monde. Mais ce commencement mythique est toujours marqué par une « chute » due à un « péché originel ». Comme les études consacrées à la symbolique hébertienne l'ont maintes fois montré, la « chute » mythique est souvent liée dans l'imaginaire de l'auteure au passage de l'enfance à l'adolescence, véritable seuil initiatique : l'innocence des jeunes filles est un paradis que l'on perd avec l'apparition des premiers signes de la puberté, notamment les menstrues. Les petites filles, en devenant des femmes, quittent le temps idyllique de l'enfance et entrent, grâce à la découverte de la sexualité, dans le temps profane. Aussi, le rêve de nombreux personnages hébertiens est-il de

---

[86] *Cf*. François-Xavier Garneau, *Histoire du Canada, tome VI*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 8e édition, 1944, p. 263.
[87] Anne Hébert, note préliminaire au roman *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970.
[88] M. Éliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 16.

préserver ce temps paradisiaque, de le faire perdurer. Mais ce souhait est tantôt formulé par des hommes imbus de préceptes moraux austères, pour qui le désir du corps féminin est constamment entravé par un sentiment de culpabilité, tantôt par des mères autoritaires et excessivement protectrices qui voudraient maintenir leurs rejetons dans une éternelle enfance. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, Perceval reproche à ses deux cousines, Nora et Olivia, d'avoir grandi trop vite, dans l'espace d'un été, en laissant derrière elles la pureté enfantine. Il soutient que les événements atroces de l'été 1936 ne seraient jamais survenus si les deux cousines n'avaient pas connu la chute de l'espace-temps paradisiaque. Dans *Les Chambres de bois,* Michel idéalise sa femme, voulant faire d'elle un être pur, asexué, une « idole » (CB, 92) qu'on vénère et qui serait autrement plus rassurante qu'un être de chair et de sang. Dans *Le Temps sauvage,* Agnès se réfugie avec ses cinq enfants à la campagne pour les protéger de l'influence néfaste de la ville et, en fin de compte, dans l'espoir de les garder éternellement auprès d'elle, « à l'abri du monde entier, dans une longue enfance sauvage et pure. » (TS, 37)

Le temps originel des récits hébertiens est ce temps « fort » évoqué par M. Éliade où s'est produit un événement extrêmement important qui, par la suite, bouleverse l'existence des personnages : « c'est le Temps prodigieux, « sacré », lorsque quelque chose de *nouveau,* de *fort* et de *significatif* s'est pleinement manifesté[89]. » Comment les personnages hébertiens font-ils pour retrouver ce temps mythique ? L'historien des religions parle de la réintégration de la situation initiale à travers l'actualisation rituelle du mythe ; dans le cas des personnages hébertiens, le « rituel » qui leur permet de revivre ce moment crucial de leur vie passée se traduit par l'émergence des souvenirs sous-conscients d'un passé marqué le plus souvent par un événement dramatique. L'accès à ce temps mythique se fait par le biais de la mémoire, le souvenir permettant d'annuler la distance entre le présent et le passé et de transgresser l'ordre temporel. Le temps dans les récits hébertiens n'est pas univoque

[89] *Ibid.,* p. 33. C'est l'auteur qui souligne.

et irréversible ; au contraire, le passé mythique peut faire irruption dans le présent, s'imposer de toute sa force, plaçant les personnages dans un insoutenable face à face avec leur faute.

Les personnages hébertiens font des voyages imaginaires dans le temps et l'espace, rien ne les empêche de se transporter à une époque antérieure ou dans un espace autre, par la simple force mentale. C'est ainsi que, dans *Le Premier Jardin*, le retour de l'actrice Flora Fontanges à Québec, la ville de son enfance, est perçu comme un retour douloureux vers le passé, d'où surgit inéluctablement ce « jardin originel » amer de son existence, marqué par l'absence de la mère. Flora, tout comme « Ève » (qu'évoque son deuxième nom, Marie *Eve*nturel), est une orpheline frustrée de n'avoir jamais connu la présence maternelle, frustration qui se traduit par son amour maladroit envers sa propre fille.

L'espace mythique

Les espaces réels acquièrent souvent dans les récits hébertiens un caractère symbolique. Ainsi, dans le *Premier Jardin*, le retour de l'actrice Flora Fontanges au Québec en quête de sa fille se transforme en un retour vers l'espace originel de son enfance. D'ailleurs le nom de la ville natale de Flora n'est jamais évoqué et il ne s'affiche même pas sur le tableau des départs à l'aéroport, comme s'il ne pouvait pas être révélé à des yeux profanes. L'interdit qui entoure le nom de la ville a une origine biblique et il concerne le pouvoir créateur du Verbe divin : c'est en nommant les choses et les êtres que Dieu a créé le monde. Flora aussi possède en quelque sorte cette puissance verbale, grâce à sa vocation théâtrale, et elle craint qu'en invoquant sa ville natale, qu'elle a quittée il y a longtemps et « enterrée » symboliquement par l'oubli, celle-ci se mette à exister réellement, dans un « pays réel » (PJ, 10). Aussi la référence à la ville de Québec se fait-elle par des périphrases, par des circonlocutions où il est question d'une « ville lointaine », « une ville du Nouveau Monde » (PJ, 9) ou encore de « la ville de son enfance » (PJ, 10). La province même du Québec devient

métaphoriquement une sorte de « premier jardin » du Nouveau Monde, fondé par un premier couple mythique, celui de Louis Hébert et de Marie Rollet, venus de France.

Dans *Les Enfants du sabbat*, l'endroit magique dans lequel se déroule l'initiation à la sorcellerie de sœur Julie, la montagne de B…, n'est jamais mentionné autrement que par cette initiale. L'on devine, derrière la désignation cryptée de ce lieu, la référence mythique à Belzébuth, le prince des ténèbres dans l'imaginaire judéo-chrétien, et à la superstition chrétienne selon laquelle en prononçant le nom du diable on invoque sa présence. Mais ce lieu d'origine vers lequel les personnages hébertiens retournent est, lui aussi, associé à une faute primordiale ou encore à un mauvais souvenir qui les poursuit toute leur vie.

Cet espace-temps mythique, bien qu'il constitue un schéma archétypal que l'on retrouve dans de nombreuses cultures, est désigné plus spécifiquement dans les récits hébertiens par des représentations appartenant à l'imaginaire judéo-chrétien. L'espace mythique est souvent défini comme un paradis terrestre, tandis que le temps mythique est celui qui précède la « chute » dans une temporalité profane. On voit apparaître dans l'imaginaire hébertien deux types d'espaces se trouvant dans une relation antagonique : d'un côté, la forêt, étendue illimitée et sauvage, et de l'autre côté, le jardin, espace « cultivé », symbole du paradis biblique. Contrairement au « jardin », qui est un espace cosmique, maîtrisé par la puissance divine, la nature à l'état sauvage est perçue comme menaçante et chaotique. En « bons chrétiens », les personnages hébertiens défrichent la terre, la cultivent et fondent des villages, érigeant des églises en leur centre.

On fait souvent référence dans les romans hébertiens au commencement mythique d'une communauté qui s'enracine sur une terre vierge de toute trace humaine, où tout est à faire. Dans *Les Fous de Bassan*, quatre familles de loyalistes arrivent en 1782, depuis la Nouvelle-Angleterre, sur une « terre de taïga, au bord de la mer » (FB, 14), où ils vont fonder le village de Griffin Creek ; le terrain sauvage entre cap Sec et cap Sauvagine devient ainsi la terre originelle de la petite communauté

anglophone. La fondation de la province de Québec, dans *Le Premier Jardin*, est, elle aussi, présentée comme un événement mythique : ce « premier jardin » du Nouveau Monde est planté en pleine forêt par le couple mythique formé par Louis Hébert et Marie Rollet, colons venus de France. Cependant, malgré tous les efforts humains visant à apprivoiser la nature sauvage, la dureté du climat et l'immensité des espaces naturels sont un défi pour ceux qui viennent s'installer sur ces terres hostiles.

Anne Hébert manifeste un vif intérêt pour l'Histoire, comme en témoigne son roman *Kamouraska*, inspiré d'un fait divers réel survenu au XIXe siècle, ou bien *Le Premier Jardin*, roman dans lequel elle retrace fugitivement l'histoire de la fondation du Québec. Cependant, tout en situant les événements de ses récits dans une chronologie assez précise, Anne Hébert semble, paradoxalement, vouloir abstraire ces événements de leur contexte historique afin de les inscrire dans une dimension temporelle mythique. Les personnages retrouvent ce temps originel à travers le souvenir qui fait éclater la linéarité temporelle et permet de ranimer le passé mythique. Même si ce moment initial est évoqué par des images issues de l'imaginaire biblique, comme le Paradis ou l'Éden, le caractère circulaire et réversible du temps mythique dans l'œuvre hébertienne ne correspond pas à la vision judéo-chrétienne. Le Paradis biblique est situé dans une époque irrévocablement perdue à la suite de la faute primordiale du couple Adam – Ève et il ne pourra être réintégré qu'à la fin des temps. L'un des poèmes hébertiens, « L'Origine du monde », qui offre une lecture mythique du célèbre tableau éponyme de Courbet, présente cette nouvelle création non plus comme l'œuvre de Dieu, selon le modèle scripturaire, mais comme celle d'une Ève aux dimensions cosmiques. Cette Ève aux « aisselles et pubis ruisselants[90] » rappelle, par la mise en avant de sa sensualité et de sa puissance fertile, la Grande Mère originelle des mythologies extra-bibliques.

[90] Anne Hébert, « L'origine du monde », *Poèmes pour la main gauche*, Montréal, Éditions Boréal, 1997, p.57.

Comme l'observe M. Éliade, la particularité du christianisme par rapport aux autres religions est d'avoir insisté sur l'historicité des événements appartenant à l'Histoire sainte. Le temps, dans la perspective testamentaire, est irrévocable et linéaire, et toute manifestation de l'action divine, malgré son caractère symbolique et transfini, s'inscrit dans une logique historique : « On renonce à la réversibilité du Temps cyclique, on impose un Temps irréversible parce que, cette fois-ci, les hiérophanies manifestées par le Temps ne sont plus répétables : c'est une seule fois que le Christ a vécu, a été crucifié, est ressuscité[91]. » Dans l'œuvre hébertienne, l'on constate l'affrontement constant entre la loi divine qui proclame que « le monde est en ordre, les morts dessous, les vivants dessus[92] » et le désordre émotionnel et pulsionnel des personnages qui, par des pouvoirs magiques, obscurs, bousculent l'agencement temporel en faisant revivre le passé. L'idée chrétienne d'une vie unique et irréversible laisse sa place au souhait des personnages de vivre plusieurs vies à la fois, comme Élisabeth, dans *Kamouraska* : « C'est peu d'avoir une double vie, madame Rolland. Le plus difficile serait d'avoir quatre ou cinq existences secrètes, à l'insu de tous. » (K, 74) ou bien comme Flora Fontanges dans *Le Premier Jardin* : « éclater en dix, cent, mille fragments vivaces ; être dix, cent, mille personnes nouvelles et vivaces. » (PJ, 63-64) La signification hébertienne du temps transgresse donc la vision biblique et rejoint la conception archétypale du temps cyclique.

Même si la représentation du temps chez Anne Hébert relève d'un imaginaire mythique qui transcende la symbolique judéo-chrétienne, il n'en est pas moins vrai que l'œuvre de l'auteure est profondément influencée par l'idéologie biblique et liturgique. Le discours liturgique enseigne aux fidèles que la vie « ici et maintenant » n'est qu'un prélude à la vie éternelle dans l'au-delà. Cette idée d'« être au monde comme n'y étant point » (TS, 56) est un leitmotiv de l'œuvre hébertienne, où les personnages, incapables de vivre l'instant présent, se disent que « la vraie vie est ailleurs » (TS, 56).

---

[91] M. Éliade, *Images et symboles*, *op. cit.,* p. 222-223.
[92] Anne Hébert, « En guise de fête », *Le Tombeau des rois*, dans *Œuvre poétique 1950 – 1990*, Montréal, Boréal, 1992 [Seuil, 1960], p. 31. (voir aussi *Kamouraska*, p. 83.)

Sauf que cet « ailleurs » n'est jamais projeté dans un au-delà futur, mais au contraire dans le passé des personnages, qui resurgit et envahit le présent : « la vraie vie qui est sous le passé. » (K, 102)

B) DES PERSONNAGES MYTHIQUES BIBLIQUES

Si l'on retrouve dans l'œuvre d'Anne Hébert des renvois à divers personnages mythiques ou légendaires, les allusions à des personnages bibliques sont les plus nombreuses dans l'univers symbolique de l'auteure. À travers la confrontation avec des modèles mythiques bibliques, l'auteure attribue à ses héros ou héroïnes des caractéristiques exceptionnelles qui les placent au-dessus de la condition humaine. Ainsi, derrière les héros hébertiens, l'on voit se profiler les figures d'Ève, du Christ, du diable, des anges et des saints. Parfois la référence au personnage scripturaire est explicite, son nom étant cité dans le texte, comme dans *Les Fous de Bassan* où Stevens invoque le modèle christique :

> Rien à faire pour éviter la comparaison, trop de lectures bibliques, dans mon enfance sans doute, si quelqu'un ressemble au Christ dans ce village, c'est bien moi, Stevens Brown. (FB, 88-89)

D'autres fois, l'on parvient à reconnaître ces modèles bibliques dans les histoires hébertiennes uniquement à partir de quelques mythèmes, de quelques indices révélateurs disséminés dans le récit. Aussi la méthode mythocritique s'avère-t-elle fort utile dans ce cas pour le repérage des éléments mythiques. Par exemple, dans *Les Fous de Bassan*, on devine la ressemblance de Nora Atkins, la cousine de Stevens Brown, avec l'Ève biblique et surtout avec le personnage de Lilith de la tradition rabbinique, grâce à quelques détails narratifs : l'allusion à la création simultanée de l'homme et de la femme, l'image de l'héroïne en train de croquer une pomme et sa volonté de s'identifier à une « Ève nouvelle » (FB, 118). en revendiquant sa naissance à partir de la glaise et de l'eau de mer. Ailleurs, en se plaçant sur un pied d'égalité avec les hommes de Griffin Creek, elle s'invente une naissance mythique, en affirmant avoir été créée du limon de la terre, « première comme Adam » (FB, 116).

L'on reconnaît là sans hésitation l'allusion à Lilith, cette première compagne d'Adam, créature inquiétante que la tradition judéo-chrétienne a reléguée parmi les démons.

La relation que l'écrivaine établit entre ses personnages et les héros bibliques est le plus souvent de nature métaphorique. Ainsi, dans *Le Torrent*, la jeune femme que François accueille chez lui, Amica, est désignée comme étant le diable en personne : « Amica est le diable. Je convie le diable chez moi. » (T, 44). L'allusion métaphorique à une figure biblique se fait parfois au moyen d'une simple juxtaposition, comme dans *Les Fous de Bassan* où le révérend identifie, en rêve, Perceval à l'ange de l'Apocalypse : « Vu Perceval en songe, ange d'apocalypse, debout sur la ligne d'horizon, corps d'homme, tête de chérubin, les joues gonflées à tant souffler dans la trompette du Jugement. » (FB, 51)

N. Frye observe, à propos des textes scripturaires, surtout en ce qui concerne l'Ancien Testament, que la récurrence des figures de style comme la métaphore n'est pas anodine, mais que la relation d'identité métaphorique entre A et B révèle, bien plus qu'un choix esthétique, l'un des « modes de pensée dominants[93] » de la Bible. Il s'agit d'une pensée « primitive » où il n'y a pas de séparation conceptuelle entre le sujet et l'objet, mais une fusion qui se traduit dans les textes bibliques par un langage poétique. Anne Hébert a une très bonne connaissance des Écritures et de la liturgie catholique, voire protestante, et sa « fréquentation » des textes sacrés a laissé son empreinte sur son écriture qui, étant essentiellement poétique, abonde en métaphores référant à l'imaginaire biblique. Nous n'allons pas insister ici sur la dimension poétique des textes hébertiens qui fera l'objet de notre étude dans le quatrième chapitre.

Toute lecture de la Bible permet de s'apercevoir que les protagonistes mythiques y sont souvent évoqués de manière lapidaire, les rédacteurs scripturaires voulant sans doute mettre l'accent plutôt sur la narration des événements de l'Histoire sainte que sur le développement psychologique des personnages. Les héros des épisodes testamentaires sont chargés d'accomplir leur mission sacrée, en se laissant

[93] N. Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, *op. cit.,* p. 101.

guider par les émissaires divins ou par Dieu en personne. En échange, dans l'œuvre d'Anne Hébert, les protagonistes bibliques acquièrent toute la complexité des êtres vivants, étant délivrés de leur schématisme originel. À travers cette réécriture mythique, l'auteure vise à retourner la vision canonique des héros bibliques et à montrer leur ambivalence, en dévoilant leur face cachée, leur côté inquiétant. Mais en même temps, en brisant les images stéréotypées qu'incarnent les personnages de la Bible dans l'imaginaire chrétien, l'auteure entend proposer une vision nouvelle des modèles mythiques.

La richesse des références testamentaires dans les récits hébertiens est due à la bonne connaissance que l'auteure possède de la Bible et de la liturgie. De nombreuses figures et mythes de l'Ancien Testament figurent dans l'œuvre hébertienne : le mythe du paradis terrestre, avec ses protagonistes, Adam et Ève, ainsi que le récit de la chute ; le mythe du Déluge et son héros Noé, le patriarche épargné par la colère divine ; le mythe et Sodome et Gomorrhe ; le mythe de Babel. Anne Hébert s'intéresse également aux mythes du Nouveau Testament, s'inspirant des récits évangéliques de la Passion du Christ et surtout des visions terribles de l'Apocalypse. Nous allons établir dans notre deuxième partie un tableau détaillé des personnages et des mythes bibliques présents dans les écrits d'Anne Hébert, en étudiant la manière dont l'écrivaine entend les intégrer dans son œuvre.

C) DES CITATIONS BIBLIQUES

La réécriture des mythes bibliques dans les textes hébertiens vise non seulement les protagonistes des histoires sacrées mais aussi les textes mêmes des Écritures ; les écrits testamentaires sont présents dans l'œuvre à travers des citations, des paraphrases ou de simples allusions. Si Anne Hébert fait référence dans ses romans à des textes littéraires d'auteurs comme Shakespeare, Faulkner, Rimbaud, Baudelaire, l'intertexte biblique est celui dont les occurrences sont les plus nombreuses, et contribuent ainsi à forger la vision mythique et biblique de l'œuvre.

Les stratégies d'inscription des références scripturaires dans les textes de l'auteure sont diverses : la source biblique peut se retrouver sous la forme d'une citation en italiques, délimitée ou non par un espace typographique et ainsi séparée du reste du texte. D'autres fois, la citation apparaît tronquée ou modifiée, adaptée au contexte narratif ; dans ce cas, la délimitation textuelle est moins nette, les italiques, même s'ils sont encore utilisés, n'étant plus un gage de justesse du texte cité. Cependant, le plus souvent la référence testamentaire se traduit par une simple allusion ou réminiscence, le recours à l'imaginaire judéo-chrétien s'imposant comme une évidence pour l'auteur dont la formation intellectuelle et culturelle s'est faite dans un milieu fortement empreint du discours liturgique.

Nous allons revenir de manière plus détaillée, dans la deuxième partie de notre recherche, sur les intertextes bibliques présents dans l'œuvre hébertienne, en nous intéressant à la fois à la citation elle-même, en tant que morceau textuel prélevé d'un texte source et inséré dans un nouvel environnement textuel, et aux pratiques de réécriture des citations scripturaires, au « traitement » que l'auteure leur fait subir dans ses écrits.

D) DES STRUCTURES NARRATIVES BIBLIQUES

L'influence de la Bible dans les écrits hébertiens ne se manifeste pas uniquement à travers l'ancrage dans un espace-temps mythique ou bien à travers la présence des citations et des allusions à des personnages scripturaires. Ce qui intéresse également l'écrivaine ce sont les structures narratives bibliques, notamment celles des récits de la Genèse, des Évangiles et de l'Apocalypse, qui s'inscrivent dans la thématique mythique de l'œuvre. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, en appelant les récits des cinq protagonistes des « lettres » ou des « livres », Anne Hébert s'inspire à la fois du modèle scripturaire des livres prophétiques de l'Ancien Testament et des épîtres du Nouveau Testament. En outre, on reconnaît, dans le même roman, une référence implicite au procédé des Évangiles : tout comme les évangélistes écrivent différentes

versions du même sujet sacré représenté par la vie du Christ, quatre des protagonistes de l'histoire hébertienne (le révérend Nicolas Jones, Nora, Perceval et Olivia) relatent, chacun dans un « livre », sa variante des événements de l'été 1936.

Dans le récit du révérend Nicolas Jones sur l'origine de la communauté anglophone de Griffin Creek, on reconnaît le schéma narratif de la Genèse, de la Création jusqu'au Déluge : la création du Paradis, la faute originelle, la chute et le déluge. En effet, l'auteure évoque l'origine mythique du village, fondé par quatre couples qui arrivent sur des terres vierges de toute trace de civilisation ; plus tard, l'on apprend que, suite à une faute très grave commise par un de ses membres, « le peuple élu de Griffin Creek » (FB, 13), tout comme le peuple de Dieu dans la Bible au moment du Déluge, a été sévèrement puni par la volonté divine et qu'il a été condamné à disparaître. Le Déluge est figuré dans le roman par deux tempêtes, accompagnées de pluies torrentielles, qui prennent une dimension diluvienne.

Ainsi, l'inspiration biblique de l'auteure ne consiste pas uniquement dans l'évocation de quelques figures et citations scripturaires, mais se retrouve aussi profondément enracinée dans la structure même des récits hébertiens. Nous allons étudier plus en détail l'influence des schémas narratifs scripturaires sur les narrations d'Anne Hébert dans la deuxième partie de notre recherche, où nous allons également nous intéresser aux figures mythiques des Écritures et aux citations des textes sacrés.

E) UNE ÉCRITURE « BIBLIQUE »

Le recours à l'imagerie biblique, aux mythes et aux textes sacrés influence nécessairement l'écriture hébertienne qui se définit par un style métaphorique où nombre d'images sont d'origine testamentaire. Parmi les métaphores bibliques qui parcourent l'œuvre, citons quelques-unes des plus fréquentes : la statue de sel, qui réfère à la femme de Loth dans le mythe de Sodome et Gomorrhe (*Les Chambres de bois*, *Les Enfants du sabbat*) ; le paradis terrestre (*Le Premier Jardin*) ; l'enfer ; le buisson ardent de Moïse (*Kamouraska*) ; etc. Ainsi, la Bible fournit à l'auteure non

seulement des mythes et des ressources intertextuelles, mais également une panoplie d'images qui confèrent au style hébertien un caractère « biblique ».

On peut conclure que l'héritage culturel de la Bible se reflète dans l'œuvre à plusieurs niveaux : d'abord, l'imaginaire hébertien est « imbibé » de références à des personnages et des textes sacrés ; ensuite, dans la construction des récits d'Anne Hébert on reconnaît parfois les modèles narratifs testamentaires ; enfin, au niveau de l'écriture, on retrouve un style où abondent les métaphores ou les images d'origine biblique. L'ancrage des récits hébertiens dans un espace-temps mythique biblique, tout comme la présence des références aux personnages, aux textes et aux structures narratives des textes sacrés, permet de mettre en évidence l'influence extrêmement profonde des Écritures sur l'œuvre de l'auteure.

Néanmoins, malgré le caractère indéniable de l'inspiration biblique de l'écrivaine, on ne peut pas parler d'une volonté affichée de sa part de réécrire les mythes de la tradition judéo-chrétienne. Certes, Anne Hébert puise la matière mythique de ses récits dans cet immense réservoir culturel qu'est la Bible, mais de là à prétendre qu'à travers l'évocation des figures sacrées elle accomplit une réécriture systématique des histoires testamentaires, serait lui attribuer à tort un projet qui ne lui appartient pas. Anne Hébert avoue elle-même, au cours d'un entretien, que si les textes scripturaires ont tellement influencé son œuvre, c'est parce que, outre leurs aspects liturgiques, dogmatiques ou moraux, ils faisaient partie d'un patrimoine culturel incontournable[94].

F) LA RÉÉCRITURE HÉBERTIENNE DES MYTHES BIBLIQUES

G. Durand réfléchit, dans « Permanence du mythe et changements de l'histoire », sur la manière dont les mythes anciens se perpétuent à travers les temps et met en évidence les transformations mythémiques qu'ils peuvent subir, en fonction du contexte historique et des œuvres littéraires qui les intègrent. Il est d'avis que, pour

[94] Voir Anne Hébert, dans André Vanasse, « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 7, n°3, printemps 1982, pp. 441-448.

qu'un mythe reste reconnaissable, il faut qu'un « minimum vital » de mythèmes soit conservé, autrement le récit mythique perdrait son identité. Anne Hébert s'emploie, dans son œuvre, à transformer les mythes bibliques, à leur faire dire le contraire de ce qu'ils exprimaient à l'origine ; elle perturbe l'agencement des récits mythiques, en les soumettant à un nouvel ordre, celui de son propre univers mythique. Dans ce cas, peut-on véritablement parler de survivance des schémas mythiques des Écritures dans les romans de l'auteure ? À en croire P. Brunel, il n'est pas aussi facile de retourner les mythes, étant donné qu'ils naissent eux-mêmes de la « conjonction d'une affirmation et d'une négation[95] ». Par le simple fait de les contredire, de les inverser ou de les nier, en retravaillant la matière mythique (ou archétypique) qui les compose, Anne Hébert n'accomplit pas un geste destructeur, mais plutôt insuffle aux mythes bibliques une vie nouvelle. Il est vrai que le mythe littéraire s'inscrit inévitablement dans une historicité, se chargeant du poids symbolique propre à une œuvre, à une époque ou bien à une culture spécifique, mais cela ne veut pas dire qu'il se fige ou qu'il en meure. Si le mythe est intemporel, parce qu'il véhiculerait des éléments archétypaux, en se particularisant dans un contexte historique donné, il se modifie alors sans que sa substance immuable soit atteinte.

Nous avons vu que, dans l'œuvre d'Anne Hébert, la réalité temporelle et spatiale fait place à une idéalité mythique, ce qui peut faire croire que les récits hébertiens, au lieu d'imposer leur structure aux mythes, se plient eux-mêmes aux exigences des récits exemplaires. Mais ces figures mythiques acquièrent des caractéristiques contextuelles dans les romans hébertiens où les « Christ », les « Marie » ou les « Ève » vivent dans l'espace-temps qui est celui du Québec au 19e ou au 20e siècle. Ils parlent le français québécois ou l'anglais, ils sont catholiques ou protestants, ils ont à lutter contre l'hiver et la neige ; ils mangent des « patates » et du « porc salé cuit », comme le couple des sorciers Philomène et Abélard, ou des « fèves au lard » et du « beurre de peanut », comme sœur Julie dans *Les Enfants du sabbat*.

[95] P. Brunel, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, *op. cit.,* p.71.

Les mythes bibliques s'imprègnent ainsi des caractéristiques sociales et culturelles du milieu québécois, ce qui n'altère pas forcément leur substance, mais les particularise en les adaptant au contexte duquel ils émergent. En effet, l'œuvre hébertienne est animée par deux mouvements contraires : d'un côté, les mythes acquièrent des attributs contextuels, se modalisent ou, pour paraphraser G. Durand, se « spatialient » et se « temporalisent » grâce à l'expérience de l'écrivain et au pouvoir de son imagination; de l'autre côté, les récits hébertiens tendent vers des récits mythiques, leur cadre spatial et temporel réel étant constamment transgressé.

Comment expliquer que les récits hébertiens soient à ce point imprégnés par le souffle mythique des écrits bibliques ? Comme nous l'avons vu précédemment, un premier éclaircissement nous est fourni par le contexte socio-culturel et religieux de l'œuvre d'Anne Hébert. Le milieu clérical des années 1930 permet de comprendre la présence foisonnante des références scripturaires chez Anne Hébert, mais il ne nous éclaire pas sur la manière spécifique dont l'auteure entend intégrer ces références dans son œuvre. Les mythes bibliques présents dans les romans hébertiens se retrouvent dans les œuvres d'autres auteurs québécois, puisqu'ils font partie de la culture biblique et liturgique chrétienne, plus spécifiquement catholique. Ainsi, en s'inspirant du mythe de la Genèse, de la Chute, du Paradis terrestre, de la figure d'Ève, du Christ ou du Diable, l'auteure crée dans son œuvre tout un réseau thématique biblique : les mots « chute », « faute », « péché », « jugement dernier », « Dieu », « le Diable », « Ève » et beaucoup d'autres reviennent d'un texte à l'autre.

L'originalité de l'œuvre hébertienne ne réside pas dans le choix des mythes et des figures bibliques qui, tout en faisant partie de la culture judéo-chrétienne, s'inscrivent dans un patrimoine universel, mais dans la *dynamique « mythique biblique* » qu'elle a su donner à ses récits ; c'est que, à force d'avoir fréquenté les écrits testamentaires, Anne Hébert s'est mise, pour ainsi dire, à écrire ses textes à la manière des textes bibliques, en établissant une relation intertextuelle complexe avec les Écritures.

Pour conclure cette première partie de notre travail, on peut constater que l'influence des mythes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert s'est traduite par la présence constante des *mythes et des figures mythiques* des Écritures, par la reprise des *schémas narratifs* des histoires sacrées, par l'omniprésence des *citations* (textuelles, tronquées ou modifiées) et des réminiscences (il s'agit parfois de simples tournures de phrases qui rappellent le texte biblique) et, enfin, par un *style* métaphorique proche des types d'écriture biblique. Tantôt l'auteure pastiche le style biblique, tantôt elle parodie les mythes et les personnages de la Bible, en s'amusant à montrer l'envers démoniaque du décor. Après avoir esquissé les grands axes de notre recherche, nous allons étudier plus minutieusement, par la suite, la réécriture parodique des mythes et des intertextes bibliques dans l'œuvre hébertienne ainsi que l'interprétation au féminin que leur donne l'auteure, en mettant également en évidence l'influence des modèles littéraires testamentaires sur l'écriture et les structures narratives hébertiennes.

DEUXIÈME PARTIE

LA VISION PARODIQUE DES MYTHES ET DES INTERTEXTES BIBLIQUES DANS L'ŒUVRE D'ANNE HÉBERT

LA PARODIE – UNE VOIE (VOIX) AUTRE

Avant d'entamer l'étude des figures bibliques parodiées dans l'œuvre d'Anne Hébert, il nous semble utile de consigner quelques considérations théoriques sur la notion de « parodie », en précisant de quelle manière nous entendons utiliser le terme dans le cadre de notre recherche. La parodie est-elle une simple *figure* rattachée à la rhétorique ou bien peut-on parler d'un *genre* et dans ce cas, le concept ferait l'objet de la poétique ? Le terme est souvent vague, pris dans une nébuleuse théorique dans laquelle gravitent aussi des termes comme « pastiche », « réécriture », « transposition », « déconstruction », « satire », etc. Des critiques comme Gérard Genette ont tenté de circonscrire son champ définitionnel, en l'interprétant comme une pratique intertextuelle qui se caractérise essentiellement par sa fonction satirique. La condition *sine qua non* de la parodie en tant que procédé littéraire implique une relation entre deux textes : le premier, le texte parodié, et le deuxième, le texte parodiant, l'identification même de l'intention parodique dans un texte donné dépendant du repérage de la référence au texte source.

L'on évoque communément, en relation avec la parodie littéraire, l'idée d'un « détournement » : l'œuvre parodique serait celle qui « détourne » sémantiquement ou formellement une œuvre antérieure de son sens ou de sa fonction originaires, c'est-à-dire que, tout en se « greffant » sur un texte source, elle emprunte une autre voie, « parallèle » à la première, pourrait-on dire, pour la faire signifier autrement. C'est d'ailleurs ce sens que confirme l'étymologie grecque du verbe *parodier* : *para* veut dire « le long de », « à côté » et *ôdè* « chant » ; la parodie serait ainsi, selon G. Genette, « le fait de chanter à côté, donc de chanter faux ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint – ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie[96] ». Le sens étymologique du terme aurait trouvé une

[96] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 20.

application, selon G. Genette qui cite Scaliger[97], dans la pratique des rhapsodes antiques qui interrompaient leurs récitations pour laisser la place à des « amuseurs » qu'on appelait « parodistes » et qui reprenaient sur un ton comique le sujet sérieux de la rhapsodie afin de détendre les auditeurs. En résumé, qu'on définisse la parodie par une métaphore appartenant au champ musical ou spatial, comme une « voix » ou une « voie » autre, on peut affirmer que l'hypertexte parodique présente un *écart* par rapport au texte source et que le « parodiste », soit l'auteur second, prend ses distances avec l'œuvre originelle pour mieux ironiser à son endroit.

Dans le cadre de ses recherches sur les pratiques intertextuelles, G. Genette tente de délimiter les différentes formes de la parodie : la plus stricte, d'après lui, est la *« parodie minimale »,* qui « consiste à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots (…)[98] ». Cette première définition, qui reste somme toute assez générale et vague, prend en considération les modifications sémantiques que subit la *citation* qui, extraite de son contexte d'origine, acquiert une signification nouvelle. G. Genette affirme que ce mode restreint de la parodie a des limites, ne pouvant s'appliquer qu'à des textes brefs, tels que des vers, des mots historiques ou des proverbes. Cependant, ces contraintes ne semblent nuire aucunement à la pratique hébertienne de la citation testamentaire, la structure des versets bibliques faisant en sorte qu'ils se prêtent aisément au découpage et au prélèvement textuel.

Dans l'ouvrage d'Antoine Compagnon, *La Seconde Main* ou *Le Travail de la citation*, la citation littéraire fait l'objet d'une étude approfondie. L'auteur prend en compte non seulement la citation en tant que morceau textuel prélevé à un texte source mais également le « travail de la citation[99] », c'est-à-dire les modifications qu'on lui fait subir à travers la réécriture. En considérant la *citation littéraire* comme une forme restreinte de l'intertextualité, le critique la définit comme « la répétition d'une

[97] *Cf* Scaliger, *Poétique*, 1561, I, 42, chez G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.,* p. 24.
[98] G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 28.
[99] Antoine Compagnon, *La Seconde Main* ou *Le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 9.

unité de discours dans un autre discours ; elle apparaît comme la *relation interdiscursive primitive*[100] ». La citation est donc le premier indice d'une présence textuelle autre dans le texte de l'écrivain ; elle éveille des échos dans la mémoire du lecteur, renvoie à une référence extratextuelle, en mettant en rapport deux systèmes sémiotiques (un texte et un auteur premier avec un texte et un auteur second) à travers une série d'interprétants. Les analyses de G. Genette et d'A. Compagnon sur les pratiques intertextuelles nous seront utiles dans l'étude les divers procédés par lesquels Anne Hébert parodie les citations bibliques dans son œuvre (détournement du sens par déplacement du contexte, réécriture des citations, pastiche etc.).

Lorsque la réécriture parodique vise l'imitation caricaturale du *style* d'un texte, G. Genette précise qu'il s'agit du *pastiche satirique* qu'il considère comme une espèce de la parodie et qu'il distingue du pastiche pur, dépourvu d'intention narquoise. On retrouve le pastiche satirique dans l'œuvre hébertienne lorsque l'auteure imite parfois le style scripturaire, comme dans *Les Fous de Bassan*, à travers le discours du révérend Nicolas Jones ; le pasteur inscrit la fondation de Griffin Creek au XVIIIe siècle dans un contexte mythique, en faisant allusion au début de la Genèse biblique : « Au commencement, il n'y eut que cette terre de taïga, entre cap Sec et cap Sauvagine » (FB, 14) L'évocation solennelle de l'origine du village prend, un peu plus loin, une allure caricaturale, car le pasteur avoue qu'en 1984 il ne subsiste, de cette communauté aux ancêtres mythiques, qu'une poignée de « vieux rejetons sans postérité » (FB, 14). Nous allons étudier de manière plus détaillée la question de l'utilisation parodique du style biblique dans *Les Fous de Bassan* dans la quatrième partie de notre recherche, où nous évoquerons l'influence formelle des Écritures sur l'œuvre hébertienne.

Nous avons vu plus tôt que, d'après G. Genette, la parodie comme le pastiche restent des procédés assez limités, qui ne concernent que des textes courts ; la pratique hypertextuelle pouvant donner naissance à un texte plus ample est, selon le

[100] *Ibid.*, p. 54.

critique, la *transposition*, laquelle entraîne une modification à la fois formelle et thématique de l'hypotexte[101]. Malgré le fait d'établir un tableau des pratiques hypertextuelles dans lequel la parodie est définie comme une transformation ludique et le pastiche comme une imitation stylistique, G. Genette n'insiste pas sur les différentes formes de parodie, focalisant son étude sur la transposition qu'il définit comme une pratique de réécriture « sérieuse ». Pourtant, la réécriture parodique, cette voie « autre » qu'emprunte un auteur afin de réécrire une œuvre, peut viser autre chose que la citation, en opérant sur les thèmes et sur les structures narratives de l'hypotexte. En outre, la parodie n'a pas toujours un caractère purement ludique et inoffensif, comme le laisse entendre l'analyse genettienne ; il serait peut-être plus approprié de parler de *degrés* parodiques, la réécriture pouvant aller du simple jeu intertextuel, sans intention ironique, jusqu'à la moquerie et à la satire la plus féroce. C'est justement cette complexité des pratiques intertextuelles que nous nous proposons d'étudier dans l'œuvre hébertienne, à travers les mythes et les figures mythiques bibliques, les intertextes et les structures narratives testamentaires.

En s'inspirant des personnages, des histoires ou des structures narratives bibliques, l'auteure remet en cause les modèles scripturaires et sa réécriture prend souvent une tournure parodique. Le roman hébertien dans lequel l'on voit le mieux apparaître l'attitude anticléricale de l'auteure et sa réécriture parodique des textes et des mythes bibliques est *Les Enfants du sabbat*. Comme dans ses autres romans, l'auteure s'emploie à bouleverser l'ordre établi, en confrontant ici la loi divine représentée par le couvent des Dames du Précieux-Sang, avec l'envers sombre du décor, le sabbat des sorciers dans la montagne de B… Cette contestation des mythes de la tradition judéo-chrétienne prend dans le roman la forme d'une réécriture parodique. Le discours ironique de l'héroïne, sœur Julie de la Trinité, sert à créer une vision caricaturale des mythes testamentaires. Anne Hébert critique, à travers son personnage, les symboles les plus forts de la Bible et de la religion chrétienne : le Dieu

[101] *Cf*. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 292-293.

patriarcal, la Passion du Christ, la Trinité, l'Eucharistie, en confondant délibérément le sacré et le profane et en inversant l'ordre moral établi. Cette volonté de contester les mythes sacrés, à travers l'inversion blasphématoire entre le « haut » spirituel et le « bas » matériel, évoque la conception du carnavalesque définie par Mikhaïl Bakhtine à propos de la culture populaire médiévale. La parodie carnavalesque, précise le théoricien, est marquée par « la logique originale des choses "à l'envers", "au contraire", des permutations constantes du haut et du bas ("la roue"), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et de divertissements, rabaissements, profanations, couronnements et détrônements bouffons[102] ».

Dès le titre, l'auteure laisse entrevoir son projet sacrilège vis-à-vis des mythes bibliques, en superposant le sens sacré « du sabbat » - le jour consacré au culte divin - et sa connotation démoniaque, qui renvoie à la cérémonie des sorcières. L'ambiguïté sémantique du terme est maintenue tout au long du roman où l'office religieux du couvent se déroule en parallèle avec la messe noire célébrée dans la cabane des sorciers.

Il faut préciser cependant qu'Anne Hébert ne réécrit pas de manière intentionnelle, volontaire, les mythes ou les textes anciens, comme le feraient certains auteurs, tels que Jean Giraudoux, Jean Anouilh ou Jean Grosjean qui reprennent les modèles littéraires judaïques, chrétiens ou greco-latins et qui présentent explicitement leurs œuvres comme des réécritures au sens propre du terme. La démarche hébertienne vis-à-vis des Écritures est plutôt allusive, comme celle de nombreux auteurs pour qui les références aux textes bibliques sont incontournables, puisque les Écritures font partie d'un héritage culturel commun. L'influence scripturaire sur l'imaginaire hébertien est complexe, car elle se traduit par la présence des allusions aux figures et aux thèmes de la Bible, ainsi qu'aux récits testamentaires et au style des textes sacrés. Cependant, même si la réécriture des mythes bibliques dans l'œuvre

[102] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 19.

hébertienne acquiert parfois une dimension parodique, la démarche d'Anne Hébert n'est pas forcément déconstructrice et négative car, à travers la critique de la vision judéo-chrétienne, l'auteure apporte un nouvel éclairage aux thèmes et aux mythes scripturaires.

Nous étudierons, dans un premier chapitre, l'influence de la Bible sur l'œuvre d'Anne Hébert, à travers plusieurs mythes fondamentaux et leurs protagonistes qui font l'objet de la réécriture parodique dans les romans de l'auteure. Nous verrons, dans un premier temps, quels sont les mythes vétéro-testamentaires auxquels s'intéresse l'œuvre : le récit biblique de la Création y occupe une place prépondérante, étant actualisé à travers des références au mythe du paradis terrestre et à celui de la Chute, ainsi qu'aux figures d'Ève, d'Adam et du Serpent tentateur ; le mythe du Déluge, son protagoniste Noé ainsi que son Arche sont évoqués maintes fois dans les écrits hébertiens ; il arrive que l'auteure fasse également allusion au mythe de Babylone, la cité maudite, ou encore à l'histoire de la femme de Loth quittant Sodome, à la lutte de Jacob avec l'Ange et au mythe de l'Exode, de même qu'à son protagoniste, Moïse ; enfin, nous nous pencherons sur la présence particulière du mythe de Lilith dans l'œuvre. Nous examinerons dans un deuxième temps la présence des mythes du Nouveau Testament dans l'univers hébertien : la Passion christique évoquée dans les Évangiles, le mythe de Véronique et enfin l'Apocalypse (le Jugement dernier, les anges et les saints) et Satan. Après avoir identifié et étudié les récits mythiques bibliques qui sous-tendent l'œuvre, nous tenterons de voir pourquoi Anne Hébert s'intéresse plus particulièrement à certains mythes scripturaires plutôt qu'à d'autres et quel est leur rôle dans l'architecture de l'imaginaire symbolique de l'auteure.

Dans le deuxième chapitre, nous allons focaliser notre étude sur la réécriture parodique des textes sacrés, en prenant en compte les citations proprement dites ainsi que les diverses techniques intertextuelles à travers lesquelles les références testamentaires sont insérées dans l'œuvre hébertienne. Comme à travers l'étude des mythes bibliques, nous diviserons notre analyse des intertextes sacrés en deux parties,

la première étant consacrée aux citations et aux références ayant pour source les textes de l'Ancien Testament, notamment le livre de la Genèse, l'Exode, les Psaumes et les livres prophétiques, alors que dans la deuxième partie nous étudierons les renvois aux Évangiles, aux épîtres pauliniens et à l'Apocalypse.

CHAPITRE I

MYTHES ET FIGURES BIBLIQUES

Nous avons déjà observé, dans notre *Introduction* ainsi que dans notre première partie que si la Bible, ainsi que son expression liturgique, sont tellement présentes dans l'œuvre d'Anne Hébert, c'est parce qu'elles ont représenté un élément essentiel du contexte religieux, culturel et social du Québec à l'époque de l'enfance de l'écrivain. Certains des thèmes bibliques et liturgiques qui sillonnent les récits hébertiens, comme le péché originel, le châtiment divin, le jugement dernier sont tributaires d'une vision janséniste de la religion catholique au Québec jusque dans les années 1930. Cependant, il faut reconnaître que l'inspiration biblique de l'écrivain a été fortement motivée aussi par le prestige extraordinaire des Écritures, par leur rayonnement symbolique à travers le temps et l'espace.

Quels sont les mythes bibliques qui reviennent d'un texte hébertien à l'autre, en constituant ainsi l'« ossature » mythique de l'œuvre ? Quatre grandes unités mythiques bibliques, ayant comme source principale l'Ancien Testament (le Pentateuque, surtout le livre de la Genèse), mais aussi le Nouveau Testament (les Évangiles et l'Apocalypse), parcourent les textes hébertiens, de manière plus ou moins explicite : la Création, le Déluge, la Passion christique et le Jugement dernier sont reconnaissables dans les romans de l'auteure à travers des allusions, des citations, des éléments narratifs lorsque le mythe n'est pas évoqué dans son intégralité. Parfois, les allusions à la « mythologie » biblique sont perceptibles dès le titre, comme dans *Le Premier Jardin* (1988) qui fait référence bien évidemment au jardin d'Éden. En dehors de ces vastes ensembles mythiques, d'autres clins d'œil à des épisodes ou à des personnages bibliques figurent dans l'œuvre, à travers un mot, un syntagme ou une phrase, et ces détails mythiques récurrents, loin d'être anodins, permettent de retracer la présence d'un mythe. Ainsi, le regard en arrière de certains personnages hébertiens rappelle celui de la femme de Loth, l'héroïne du mythe biblique de Sodome et Gomorrhe, tout

comme l'image du buisson ardent évoque la théophanie devant Moïse sur la montagne sacrée. Dans *Les Chambres de bois*, Catherine, en quittant le manoir de Michel, refuse de se retourner, de crainte « d'être changée en statue de sel » (CB, 60) son geste évoquant le regard en arrière du mythe d'Orphée, mais aussi le récit biblique de Sodome où la femme de Loth est transformée en statue de sel pour avoir transgressé l'interdit de regarder en arrière, vers la cité maudite. Nous allons voir par la suite de quelle manière les modèles mythiques scripturaires sont évoqués, en tenant compte tout au long de notre étude de l'aspect *parodique* de la réécriture hébertienne ; car, toute sérieuse que soit l'évocation des mythes et des figures testamentaires dans l'œuvre d'Anne Hébert, à un moment donné l'histoire mythique est « détournée » de son sens initial, les belles images sont faussées, les apparences sont démasquées. Nous verrons que ce détournement parodique connaît des degrés différents d'un texte à l'autre et qu'il vise tantôt les histoires mythiques ou leurs protagonistes, tantôt les écrits sacrés ou bien le style et la structure des récits bibliques.

LES MYTHES DE L'ANCIEN TESTAMENT

A) LA CRÉATION

L'Ancien Testament débute par le livre de la Genèse dont la narration mythique évoque la création de l'univers par intervention divine. Cependant, il est bien connu que le mythe de la Création n'est pas une invention judéo-chrétienne, car chaque culture traditionnelle détient son propre mythe cosmogonique dans lequel en général un Être primordial décide de créer le monde à partir du chaos. Ainsi, nous retrouvons des mythes de la Création dans les civilisations pré-bibliques, comme dans la mythologie babylonienne (l'épopée *Énuma Élish*), ainsi que dans les cultures avoisinantes : égyptienne ou, plus loin, hindoue (les *Upanishad*) ou encore dans la mythologie grecque (la *Théogonie* d'Hésiode) ou romaine, pour n'en citer que quelques exemples. Néanmoins, le mythe biblique de la Création présente plusieurs particularités par rapport aux mythes grecs, mésopotamiens ou germains. Ainsi, dans

le récit de la Genèse, le monde naît non pas de manière dramatique, par le combat des dieux avec des adversaires ou des monstres qu'il faut vaincre, mais pacifiquement, par la seule action du Verbe de Dieu. En outre, dans la vision monothéiste du judaïsme, le Créateur biblique est l'unique auteur du Cosmos, il n'a pas à partager son pouvoir avec d'autres dieux. Ces deux caractéristiques du mythe cosmogonique biblique permettent à J. Lacarrière d'affirmer que les textes hébraïques, avec les écrits coraniques, sont les premiers à présenter la Création du monde comme un « acte simple et radical », sans les hésitations narratives des récits mythiques précédents, à l'exception des mythes hindous :

> Simple, parce qu'il est le fait d'un seul Dieu qui assume la totalité de la Création, Yahvé ou Allah. Radical parce qu'il consiste à tirer le monde du néant ou de l'abîme en un instant, sans étapes intermédiaires, sans dieux primordiaux, sans luttes, sans meurtres. […] Plus de tâtonnements, d'ébauches, de rectifications difficiles et sanglantes : l'homme et les éléments sont créés sans erreur et sans failles[103].

G. Durand réfléchit, dans « Permanence du mythe et changements de l'histoire », sur la façon dont les mythes ancestraux se perpétuent à travers le temps, en mettant en évidence les transformations mythémiques qu'ils peuvent subir, en fonction du contexte historique et des ouvrages littéraires qui s'en inspirent. Le mythicien est d'avis que, pour qu'un mythe reste reconnaissable, il faut qu'un « minimum vital » de mythèmes soit conservé, autrement le mythe perd son identité. Dans l'œuvre hébertienne, les mythes bibliques sont reconnaissables grâce aux divers indices « mythémiques » que l'auteure fournit au lecteur : lorsqu'il n'y a pas de référence explicite aux récits ou encore aux noms des protagonistes testamentaires, l'identification de la source biblique peut se faire à partir de détails narratifs significatifs qui renvoient au *mμthos* des Écritures. Dans le cas du récit biblique de la Création, les différentes séquences narratives, comme le paradis terrestre, la tentation d'Ève et d'Adam, la punition divine et la chute, peuvent constituer, indépendamment les unes des autres, une source d'inspiration pour l'œuvre. Anne Hébert n'envisage pas de réécrire intégralement les récits bibliques, mais de reprendre, d'un roman à l'autre,

[103] Jacques Lacarrière, *Au cœur des mythologies (En suivant les dieux)*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998 [1984], p. 65.

certains éléments mythiques, en soumettant leur agencement à la logique de ses propres récits.

En évoquant les modulations subies par les mythes au cours de l'histoire littéraire, G. Durand distingue trois principaux modes de « traitement » réservés au mythe, selon les époques et selon les auteurs : *hérétique, syncrétique* et *éthique*[104]*.* La première modification – *hérétique* – consiste à exagérer, à surenchérir un des traits mythémiques, en passant sous silence les autres. Il souligne d'ailleurs que « tout mythème est gros d'une hérésie[105] », pouvant être modifié jusqu'à atteindre le sens contraire. Nous allons voir que ce type de transformation mythique apparaît souvent chez Anne Hébert, car l'auteure privilégie dans son œuvre certains aspects des histoires bibliques en leur attribuant une signification nouvelle. Ainsi, du récit biblique de la création, on retrouve surtout le moment dramatique de la chute du paradis terrestre, chute qu'Ève a provoquée en goûtant au fruit défendu. C'est essentiellement autour de ce thème que s'organise la symbolique de l'imaginaire hébertien, le temps d'avant la chute étant celui de l'innocence et du bonheur paradisiaque, temps qui a été irrémédiablement perdu à cause du péché originel.

Le deuxième type de modification du mythe, *syncrétique*, est évident, selon G. Durand, « lorsqu'un environnement socio-historique rajoute à un tissu mythique des broderies mythémiques hétérogènes[106] ». L'exemple de syncrétisme mythique le plus courant chez Anne Hébert concerne la figure de l'Ève biblique, à laquelle l'auteure greffe des mythèmes appartenant à la Lilith de la tradition rabbinique (par exemple, son pouvoir de séduction maléfique) ou encore à la Déméter de la mythologie grecque (l'importance du rôle maternel). L'auteure procède souvent, dans la construction de l'identité mythique de ses personnages, par une « fusion » entre plusieurs références à des protagonistes bibliques ; ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, en évoquant le révérend

---

[104] *Cf.* G. Durand, « Permanence du mythe et changements de l'histoire », *Le mythe et le mythique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1987, pp. 17-28.
[105] *Ibid.*, p. 20.
[106] *Ibid.*, p. 18.

Nicolas Jones, Anne Hébert recourt à la fois à la figure du prophète Moïse guidant le peuple hébreu vers la terre promise (« celui qui voit Dieu devant soi et qui avance dans une nuée » (FB, 24)), à celle d'Adam, créé à partir de la glaise (« tiré du limon de Griffin Creek, par Dieu » (FB, 40)) ou encore à celle de Jésus, incarnation de la parole divine : « Et le Verbe s'est fait chair et Il a habité parmi eux. » (FB, 54).

Enfin, G. Durand propose un troisième critère de transposition des mythes, le critère *éthique* qui semble, d'après lui, le plus marqué par les changements de l'histoire. Ce critère intervient lorsqu'un mythe ou tout simplement un de ses mythèmes est confronté avec une « mentalité d'époque ou de zone culturelle[107] », le mythe pouvant ainsi être partiellement ou totalement ignoré ou encore dénoncé et minimisé. L'identification de ce mode d'altération des mythes exige une étude mythanalytique, qui consiste en un examen du contexte socioculturel québécois de l'époque contemporaine de l'auteure. C'est le cas des études mythocritiques d'Antoine Sirois sur les mythes ou les figures mythiques gréco-latines ou bibliques récurrentes dans les œuvres des auteurs québécois modernes[108]. Sans vouloir inscrire systématiquement notre recherche dans le cadre d'une étude mythanalytique, nous allons faire, à chaque fois que l'occasion se présentera, des rapprochements entre l'œuvre hébertienne et celle d'autres écrivains québécois qui se sont inspirés de la matière mythique des Écritures.

a) Le paradis terrestre

Dans le récit biblique, le Paradis terrestre est l'endroit idéal que Dieu a créé en y plaçant le premier homme, Adam, et sa compagne, Ève, pour qu'ils y vivent éternellement. Le mot « Éden », utilisé dans le deuxième chapitre de la Genèse pour désigner le lieu où Dieu a planté le jardin paradisiaque, serait emprunté « aux langues

[107] *Idem.*.
[108] Voir, entre autres, Antoine Sirois, *Lecture mythocritique du roman québécois*, Montréal, Triptyque, 1999 et A. Sirois, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992.

héritières d'Akkad et de Sumer, où *edinu* ou *edin* signifie « steppe, désert[109] ». Pourtant, dans l'acception hébraïque du terme, la signification de l'éden est « plaisir ou délices[110] », ce qui correspond mieux à l'idée qu'on se fait de cet espace originel parfait. Le terme de « paradis », lui-aussi communément employé pour évoquer le jardin d'Éden, vient du mot grec *paradeisos* qui a le sens de « parc », « riche en verdure, généralement garni d'arbres et peuplé d'animaux », et qui a été choisi par les traducteurs hellènes de la Bible[111].

Mais le couple originel a perdu le privilège de l'immortalité et a été chassé du Paradis pour avoir désobéi aux injonctions divines en « croquant » le fruit défendu de l'arbre de science. En acquérant la connaissance du bien et du mal que Dieu lui avait défendue, l'homme découvre qu'il est mortel, vulnérable à la souffrance et aux maladies. Le récit biblique insiste sur la culpabilité de l'être humain qui a été déchu de son droit de vivre éternellement dans le jardin paradisiaque à cause de sa sottise :

> L'homme *aurait pu échapper* à la chute, il aurait pu échapper à la mort et à la malédiction de Yahvé s'il avait obéi à son Créateur. Mais, par sa faute, il a violé la loi divine et il a perdu le paradis octroyé par Yahvé. Il a mis fin par bêtise et par désobéissance à son propre bonheur[112].

Le mythe du jardin d'Éden occupe une place primordiale dans l'œuvre d'Anne Hébert, où il peut acquérir des significations diverses, selon la configuration symbolique des récits. Le paradis peut définir symboliquement un espace et un temps *idyllique,* qui correspond le plus souvent à celui de *l'enfance*, l'époque mythique irrémédiablement perdue à cause de la chute dans un espace-temps profane où l'être humain est soumis à une condition mortelle. Aussi le retour à cet âge innocent et heureux est-il toujours teinté de nostalgie.

Dans *Les Fous de Bassan*, la mer se confondant avec le ciel, par les journées de forte chaleur, évoque pour Nora le mélange des eaux et de la terre ayant précédé la Création : « Le premier jour du monde n'a pas encore eu lieu. C'est d'avant le partage

---

[109] André-Marie Gérard, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 296 (« Éden »).
[110] *Idem*.
[111] *Idem*.
[112] J. Lacarrière, *Au cœur des mythologies (En suivant les dieux)*, *op. cit.*, p. 277. C'est l'auteur qui souligne.

de l'eau d'avec la terre. » (FB, 113) Dans *Le Premier Jardin*, roman dont le titre contient déjà une référence à la Genèse, Anne Hébert évoque la fondation de la province du Québec, lui attribuant, à travers le récit de Flora Fontanges, une dimension mythique. Avant l'arrivée des colonisateurs français, la terre canadienne n'était qu'une étendue infinie de forêts vierges, ce qui rappelle le chaos originel. Dans ce contexte, le geste de Louis Hébert et Marie Rollet, couple fondateur du Québec, de planter un premier jardin dans le Nouveau Monde, prend l'ampleur d'une cosmogonie. Leur jardin devient une sorte de paradis terrestre et, par ses limites bien tracées, s'oppose symboliquement à la forêt du Nouveau Monde, cet espace chaotique que le couple primordial s'efforce de maîtriser en reproduisant sur la terre sauvage un potager ordonné d'après le modèle français : « Des carottes, des salades, des poireaux, des choux bien alignés, en rangs serrés, tirés au cordeau, parmi la sauvagerie de la terre tout alentour. » (PJ, 77) Le potager bien rangé rappelle l'ordre et la régularité qui règnent dans les jardins à la française, par opposition au parc à l'anglaise, d'apparence beaucoup plus « sauvage ». Les « rangs serrés » constituent également une allusion au contexte historique et culturel québécois : sous le régime français, la colonie de la Nouvelle-France était régie par le système seigneurial qui concédait aux colons cultivateurs des terres, en « bandes parallèles perpendiculaires à une rivière, une route[113] ».

Hélas, cette vision idyllique de l'origine du Québec n'est qu'une « histoire inventée » (PJ, 79) aux yeux de Céleste, l'amie bohême de Raphaël. La jeune femme s'empresse de démentir le récit de Flora, en affirmant que les premiers à avoir vécu sur les terres vierges de l'Amérique étaient les Amérindiens, et ce faisant, elle remet en question la représentation biblique que Flora et Raphaël se font de la naissance du Québec. Cette nouvelle version de la « genèse » est très significative, car elle met en opposition l'homme blanc, le héros civilisateur par excellence, et le sauvage, l'indigène qui ne se soucie guère de mettre de l'ordre dans son jardin : « Quant au premier jardin,

[113]*Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1863 (« rang » - 1, III).

il n'avait ni queue ni tête, il y poussait en vrac du blé d'Inde et des patates » (PJ, 79). L'auteure souligne à travers cet antagonisme une différence fondamentale entre les colonisateurs venus d'Europe et les indigènes d'Amérique : les premiers amènent avec eux non seulement un savoir-faire mais aussi leur foi chrétienne, et c'est celle-ci qui leur dicte d'ordonner l'espace sauvage, à l'instar du paradis terrestre. D'ailleurs, dans le récit yahviste de la Genèse (Gn, 2), une fois que Dieu a conçu le monde, il s'aperçoit qu'il y manque quelqu'un pour cultiver la terre, alors il crée le premier homme et lui confie le jardin paradisiaque. Donc, la vocation première que la divinité attribue à l'homme, selon les Écritures, est celle de cultivateur. Dans le roman hébertien, en plantant un potager en plein milieu de la forêt vierge, Pierre Hébert et Marie Rollet accomplissent un geste primordial à travers lequel ils s'identifient à leurs ancêtres mythiques, Adam et Ève. Aussi la fondation du premier jardin en terre canadienne équivaut-elle à une re-création de l'histoire de l'humanité depuis ses origines : « Toute l'histoire du monde s'est mise à recommencer à cause d'un homme et d'une femme plantés en terre nouvelle. » (PJ) Ainsi, dans le contexte narratif du *Premier Jardin*, le mythe biblique du paradis terrestre acquiert une signification nouvelle, puisqu'il désigne le premier jardin cultivé en plein milieu de la forêt du Nouveau Monde, et le couple mythique Adam-Ève est incarné par les fondateurs du Québec.

Néanmoins, contrairement à l'histoire biblique de la Création où le jardin d'Éden est un lieu originel heureux (avant la Chute), dans l'imaginaire hébertien cet espace mythique n'a pas toujours un caractère paradisiaque. Lorsqu'il est relié à la mémoire d'une faute initiale, le retour des personnages vers cet espace-temps fabuleux prend des allures de pèlerinage aux sources ayant pour but la délivrance du passé accablant. Dans ce cas, comme le remarque M. Éliade, le voyage mythique *ad originem* équivaut à un rituel cathartique à travers lequel on revit les souvenirs douloureux afin de les

consumer et de les abolir en quelque sorte, espérant ainsi pouvoir maîtriser le passé et l'empêcher d'envahir le présent[114].

Dans l'histoire personnelle de Flora Fontanges, l'espace-temps mythique des commencements se matérialise à travers une suite de « jardins originels », représentés par les lieux successifs où elle a vécu et où elle a pris à chaque fois une identité nouvelle, Pierrette Paul, Marie Éventurel, Flora Fontanges, comme s'il s'agissait de renaître et de recommencer sa vie. Flora se souvient de ces espaces qui ont jalonné son existence, parmi lesquels l'hospice Saint Louis, où les religieuses l'ont accueillie lorsqu'elle était une petite orpheline. Mais l'orphelinat, tout comme la maison de ses parents adoptifs, les Éventurel, et celle de sa « fausse » grand-mère, sont des endroits reliés à des souvenirs douloureux : l'orphelinat a brûlé par une nuit d'hiver, en traumatisant irrémédiablement Pierrette Paul, la petite fille qui deviendra l'actrice Flora Fontanges ; dans son foyer d'adoption, rue de Plessis, elle n'a jamais été heureuse, n'ayant pu aimer ni être aimée ; enfin, dans la maison de l'Esplanade, où habitait la « fausse » grand-mère de Flora, cette dernière avait dû subir les humiliations de la vieille dame sévère qui avait la ferme conviction que M. et Mme Éventurel ne réussiraient jamais à faire de la petite orpheline une « lady » (PJ, 138).

Si Flora évite soigneusement de parler de ces lieux qu'elle a habités comme d'un « paradis terrestre », c'est sans doute à cause des épreuves qu'elle a dû y endurer. Le seul « lieu » d'origine réellement paradisiaque pour l'orpheline qu'elle est, parce que rêvé et inaccessible, est figuré par sa propre venue au monde et par la présence d'une mère qu'elle n'a jamais connue : « Un seul secret avait de l'importance pour elle, celui de sa naissance qui ne lui sera jamais révélé, ni aux époux Éventurel, malgré leurs recherches. » (PJ, 149) Qui plus est, le « mal » des origines dont souffre Flora est héréditaire : l'actrice célèbre qu'elle est devenue, trop sollicitée par sa carrière, prive à son tour sa fille Maud de l'affection maternelle dont elle-même n'a pas pu bénéficier. Même si, arrivée à l'âge de la retraite, elle est enfin propriétaire d'une

[114] *Cf.* M. Éliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, chap. V (« Le temps peut être maîtrisé »), p. 115.

maison et d'un jardin en Touraine, Flora n'arrive pas à se réconcilier avec sa fille fugueuse. La comédienne, vouée à une existence dérisoire en dehors de la scène théâtrale, se met à jardiner afin de pouvoir retrouver peut-être, en accomplissant le geste de ses ancêtres bibliques, l'harmonie originelle et la relation fusionnelle avec sa fille. Malheureusement, sa démarche s'avère infructueuse, car Maud prend de nouveau la fuite :

> Privée de sa raison de vivre, elle s'est mise à cultiver des roses et des dahlias en Touraine, aménage un vieux pigeonnier tandis que sa fille disparaît à nouveau, pareille à un oiseau qui prend son vol sur l'horizon. (PJ, 35)

Pour la fille de Flora, le premier jardin ne correspond plus à l'époque paradisiaque de l'enfance, comme pour Nora et Olivia, dans *Les Fous de Bassan.* La jeune fille, dépossédée de l'amour maternel dès son plus jeune âge, rêve de retourner à la « terre » originelle symbolisée par l'état prénatal afin de retrouver le seul bonheur possible pour elle, celui de la fusion avec le corps de sa mère. Le désir de Maud de réintégrer l'espace protecteur du ventre maternel n'est rien d'autre que cette nostalgie des origines, du paradis perdu dont parle M. Éliade, le *regressus ad uterum*[115] : « Voudrait se fondre entre les genoux maternels. Disparaître. Retrouver l'union parfaite, l'innocence d'avant sa première respiration, sur la terre des hommes » (PJ, 173).

Par le fait d'avoir connu maints lieux « originels » et autant de re-naissances symboliques dans l'espace d'une seule vie, le personnage de Flora Fontanges présente une ressemblance avec une autre héroïne hébertienne, Élisabeth d'Aulnières, dans *Kamouraska.* Élisabeth, comme Flora, est confrontée à plusieurs endroits qui ont marqué, chacun, le début d'une vie et d'une identité nouvelle : à Sorel, il y a la maison natale, rue Georges et la maison familiale, rue Augusta, dans laquelle Élisabeth d'Aulnières passe la plupart de son enfance et de son adolescence ; à Kamouraska, Élisabeth réside dans le manoir qui appartient à son premier mari, Antoine Tassy ;

[115] *Ibid.*, p. 103-105.

enfin, à Québec, l'héroïne habite rue du Parloir, avec son deuxième mari, Jérôme Rolland.

Le paradis originel est symbolisé pour Élisabeth par la maison où elle a vu le jour, rue Georges à Sorel, mais même le souvenir de ce lieu édénique lui est devenu inaccessible, car le seuil de l'innocence a été franchi à jamais lorsqu'elle s'est rendue coupable de complicité dans le meurtre de son premier mari. Malgré le caractère idyllique de cette première demeure, le fait qu'Élisabeth se « démène comme un cabri » (K, 51) dans le ventre de sa mère est déjà de mauvais augure pour les tantes Lanouette qui pressentent la nature maléfique de la petite fille : « Elle a le diable au corps » (K, 51). Dans l'espoir de recouvrer cet état de pureté et de bonheur d'avant le meurtre, Élisabeth clame sans cesse son innocence devant la cour d'assises ainsi que dans l'intimité de sa propre conscience. Toutefois, si la jeune femme a gain de cause face à la justice et à la loi, obtenant d'être libérée sous caution, dans son for intérieur la culpabilité persiste comme une tache indélébile, lui rappelant éternellement le crime qui a été commis.

Dans la nouvelle « Le printemps de Catherine », le jardin idéal représenté par l'espace-temps heureux de l'enfance reste à jamais inaccessible à Catherine, qui accumule les malheurs : « fille du vice » (T, 94), on la surnomme « La Puce » puisque, même en ayant atteint l'âge adulte, elle reste « de taille minuscule » (T, 90) ; en outre, au bistro où elle travaille comme serveuse, tout le monde l'humilie en raison de son physique terne et déplaisant. C'est la guerre et le peuple doit subir le déshonneur de la défaite, la débâcle générale prenant des airs d'apocalypse. Un soldat ivre s'approche d'elle et veut lui faire l'amour, mais le lendemain, ayant peur qu'une fois dessoûlé il se moque de sa laideur, elle décide de le tuer. Le soldat est jeune et, avant qu'il rende l'âme, Catherine aperçoit dans son regard une lueur innocente qui lui fait entrevoir un bonheur enfantin, une sorte de paradis terrestre auquel elle n'aura jamais droit : « Dans cet œil bleu qui se fige pour toujours, un instant elle a vu luire je ne sais quelle enfance, jardin d'où elle demeure à tout jamais chassée. » (T, 101)

Pour Agnès, dans *Le Temps sauvage*, l'espace originel est représenté par la montagne, cet endroit sauvage où elle vit avec ses cinq enfants et son mari, loin de la ville considérée comme « mauvaise ». Son souhait est de maintenir ses enfants auprès d'elle le plus longtemps possible, dans un « temps sauvage » où ils ne deviendraient jamais des adultes. Dans cet espace indompté qu'elle définit comme un « pays d'avant la création du monde » (TS, 52), Agnès s'approprie le rôle tout puissant d'un démiurge, affirmant avoir engendré ses enfants à son image et posséder, par conséquent, le droit de vie ou de mort sur ceux-ci. Malgré cela, ses descendants refusent de vivre comme des « bêtes perdues » (TS, 40) dans le « paradis » que leur mère leur réserve, et ils se révoltent, voulant s'évader de cet univers dans lequel elle les fait vivre comme dans un vase clos. Attiré par les opportunités offertes par la ville, Sébastien tente sa chance en tant que peintre à Montréal, et même s'il déchante vite face à l'échec qui l'attend, il est décidé à se battre, fidèle à son désir de « réussir ».

La même représentation de l'enfance comme un espace-temps mythique se retrouve dans le roman hébertien *L'Enfant chargé de songes*. Pauline décide de vivre avec ses enfants dans un parfait isolement à la campagne, en espérant maintenir ainsi Julien et Hélène dans un état d'enfance perpétuelle qui constitue pour elle une certaine idée du bonheur paradisiaque : « On aurait pu croire que c'était ça, la vraie vie, une sorte de jardin suspendu, entre ciel et terre, où s'ébattaient mère et enfants, à l'abri du mal et de la mort. » (ECS, 37) Néanmoins, comme à chaque fois, la volonté de la mère d'enfermer ses rejetons dans un espace protecteur reste inefficace. Le rêve maternel de l'enfance éternelle et heureuse tourne au cauchemar : l'arrivée de Lydie au village de Duchesnay constitue une menace aux yeux de Pauline, qui défend à ses enfants de fréquenter cette jeune fille étrangère à l'allure inquiétante. Hélas, en dépit de ses efforts, Pauline ne pourra pas éviter que le malheur se produise et que la vie de sa fille soit brisée : Hélène se noie dans la rivière, ayant voulu suivre Lydie dans ses élans fous.

Dans *Les Enfants du sabbat*, Anne Hébert opère une inversion radicale du mythe de l'Éden, en parodiant les symboles les plus forts de la tradition judéo-chrétienne, selon la loi d'un monde à l'envers : le bien devient le mal, l'atrocité se transforme en bien. Dans cette perspective renversée, l'espace originel de la famille de sorciers, la cabane de la montagne de B…, n'a rien de paradisiaque, ressemblant plutôt à un cloaque :

> Pour peu qu'on ait le courage de regarder à l'intérieur de la cabane, attentif à tous les détails, respirant à pleines bouffées le remugle d'écurie chaude et d'algues pourries qui s'échappe du sac de couchage placé au centre de la pièce, on se rend très bien compte qu'il s'agit ici du lieu d'origine. (ES, 85)

Ce retour en arrière permet aux personnages hébertiens de réveiller, par la force de la mémoire, un passé chargé de la mémoire d'une faute ou bien un passé mythique qui envahit le présent en s'y substituant. C'est ainsi que, dans *Le Premier Jardin*, Flora s'amuse à faire revivre des femmes de l'histoire de son pays, des femmes à l'existence obscure ; ce faisant, elle met à l'épreuve son pouvoir de comédienne qui, en jouant un rôle, s'identifie avec son personnage jusqu'à le faire revivre, en chair et en os, sa propre identité s'effaçant tout à fait le temps de la représentation théâtrale. Elle devient ainsi une sorte de démiurge à qui il suffit d'insuffler la vie à ses personnages pour les faire exister.

L'arbre de la connaissance du bien et du mal qui se trouve au centre du paradis terrestre est lui aussi parodié dans l'œuvre d'Anne Hébert. Il est intéressant de noter qu'implicitement l'arbre mythique auquel l'auteure fait allusion est un pommier ; ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, Nora Atkins s'identifie avec Ève et croque une pomme, défiant symboliquement l'interdiction divine. Mais le texte de la Genèse ne laisse entendre à aucun moment que l'arbre de science planté au milieu du jardin paradisiaque ait été un pommier ; on apprend que, après avoir goûté aux fruits de l'arbre défendu, Adam et Ève, s'apercevant de leur nudité, se couvrent avec des feuilles de figuier, ce qui laisse entendre que cet arbre fruitier a servi aux pécheurs à revêtir leur culpabilité. N. Frye observe que l'arbre de vie et l'arbre de science évoqués

dans le récit biblique étaient probablement des figuiers ou des palmiers-dattiers mais que, au Moyen Âge, où l'on accédait à la Bible par l'intermédiaire de la traduction latine, « on supposait que l'arbre défendu était un pommier, parce que *malum* en latin veut dire à la fois mauvais et pomme[116]. » L'ambiguïté sémantique du mot latin a permis d'établir, dans l'imagerie judéo-chrétienne, un lien symbolique entre l'arbre de la connaissance et le geste transgressif du couple paradisiaque : le fruit défendu est une pomme et en la croquant, Adam et Ève commettent une mauvaise action qui va leur valoir l'expulsion de l'Éden.

La symbolique de l'arbre de science qui se trouve au cœur du paradis terrestre est souvent détournée de son sens originel dans l'univers hébertien. Ainsi, si les Écritures attribuent à l'arbre de la connaissance du bien et du mal le sens allégorique d'un savoir interdit à l'homme, dans les romans d'Anne Hébert l'arbre biblique acquiert une signification sexuelle, car il représente l'homme lui-même dont le « savoir » est à la fois convoité et appréhendé par les femmes et les jeunes filles. Dans *Les Fous de Bassan*, la tentation est toujours là ; depuis le commencement, l'arbre de science est planté au centre du village de Griffin Creek et les fidèles finiront bien par goûter à ses fruits défendus, ce qui causera leur perte. Cet arbre est symbolisé par le révérend lui-même, d'après Nora, qui ressent que Nicolas Jones, derrière son apparence honorable, respectable d'homme pieux, n'est rien d'autre qu'une « brute » (FB, 119) dévorée par des désirs incestueux. De son côté, le pasteur identifie la jeune fille à son ancêtre mythique Ève, l'accusant d'avoir été celle par qui « le péché est entré à Griffin Creek ». (FB, 129) Lorsque Nora se met à rêver de son futur amoureux, elle prie pour que ce rôle ne soit pas joué par le révérend ou par Perceval, le frère ingénu de Stevens : « Mon Dieu faites que le premier ce ne soit pas Perceval qui est idiot, ni mon oncle Nicolas qui possède la science du bien et du mal, comme l'arbre au milieu du Paradis terrestre. » (FB, 119)

[116] N. Frye, *Le Grand Code*, *op. cit.*, p. 211.

Ailleurs, la même image biblique de l'arbre de science réapparaît, cette fois dans le récit d'Olivia qui éprouve en même temps de la fascination et de la frayeur vis-à-vis de son cousin, Stevens Brown : « Il est comme l'arbre planté au milieu du paradis terrestre. La science du bien et du mal n'a pas de secret pour lui. » (FB, 216) L'accès à la connaissance du bien et du mal a encore une fois une connotation sexuelle, l'allusion à l'arbre planté au milieu de l'Éden ayant une signification phallique, voire ithyphallique, en raison de la position verticale de l'arbre. La jeune fille pense franchir, à travers l'expérience amoureuse et notamment à travers l'acte sexuel, le seuil de l'enfance et de l'adolescence et atteindre le statut de « femme à part entière » (FB, 216). Lorsque cette « science du bien et du mal », incarnée par Stevens Brown, sera enfin révélée aux deux cousines Nora et Olivia, c'est tout le mécanisme tragique de la chute qui se met très vite en marche : les deux jeunes filles, rêvant d'amour et de tendresse, n'auront droit qu'au désir brutal de Stevens, exprimé par le viol et le meurtre. Ces événements tragiques entraînent un bouleversement extraordinaire dans la communauté qui commence à se désagréger à partir de ce moment-là, même si elle était déjà minée de l'intérieur par les passions mauvaises de ses membres.

Dans *Les Enfants du sabbat*, l'arbre de la connaissance du bien et du mal est incarné parodiquement par le père diabolique de Julie, Adélard : « Dans mon sommeil le plus profond, je vois un arbre immense, couvert de fruits rouges et noirs, très attirants, semblables à d'énormes mûres. » (ES, 69) Dans cette vision inquiétante de l'arbre, la couleur des fruits rappelle la parure d'Adélard qui s'est teinté le corps en noir et les côtés en rouge afin d'accomplir le rite satanique pour l'initiation de sa fille à la sorcellerie. L'auteure effectue dans son récit un amalgame blasphématoire entre plusieurs éléments du mythe de la Genèse – l'arbre de science, l'arbre de vie et le serpent – qui, associés à l'inceste rituel entre le père et la fille, acquièrent une connotation démoniaque. Un autre retournement parodique du mythe biblique concerne le Serpent qui ne symbolise plus dans le roman hébertien l'animal frappé par

la malédiction divine pour avoir séduit Ève, mais qui est présenté sous l'angle plus valorisant de celui « qui a vaincu Dieu » (ES, 69).

L'auteure réfère parfois à l'autre arbre du jardin paradisiaque mentionné dans la narration biblique : *l'arbre de vie*, celui auquel l'homme n'a pas eu l'occasion de toucher et qui lui aurait procuré la vie éternelle. Dans *Les Fous de Bassan*, Stevens décrit son grand-père comme un arbre extrêmement vigoureux dont les branches et les ramilles représentent ses nombreux descendants qui assurent en quelque sorte son immortalité :

> Mon grand-père devient arbre tant l'idée d'arbre est forte dans son esprit, avec ses mères branches, ses maîtresses branches, ses branches gourmandes, ses branchettes et ses ramilles à l'infini. Tant de rejetons pour un seul homme, les légitimes et les autres, il y a de quoi rester vert et ne jamais mourir. (FB, 63-64)

On retrouve la même généalogie, mais cette fois-ci déclinée au féminin, dans *Le Premier Jardin* où Flora Fontanges est une orpheline déracinée dont l'histoire personnelle se trouve placée sous le signe de l'absence de la figure maternelle. Aussi se prend-elle à rêver d'une ascendance féminine remontant à un passé mythique dont elle deviendrait, grâce à sa vocation théâtrale, le porte-parole :

> Depuis toujours, elle est sans racines et rêve d'un grand arbre, ancré dans la nuit de la terre, sous la ville, soulevant l'asphalte des trottoirs et des rues, rien qu'avec le souffle noir de son haleine souterraine. Cet arbre au tronc noueux s'élèverait plus haut que les tours du parlement, plein de mères branches, de rameaux et de ramilles, de feuilles et de vent. (PJ, 124)

Si plusieurs héroïnes hébertiennes rappellent l'Ève biblique, une place de choix est également faite dans l'œuvre à celui qui joue le mauvais rôle dans le drame scripturaire, le Serpent qui, dans l'imaginaire judéo-chrétien, symbolise l'une des incarnations du diable, l'antique adversaire de Dieu. Dans *Un habit de lumière*, ce n'est plus l'arbre qui détient la science du bien et du mal, mais le Malin lui-même, le *Serpent* qui a tenté Ève, personnifié par Jean-Ephrem de la Tour, le danseur du cabaret dont le nom mythique, le « Paradis Perdu », est une référence parodique au serpent qui joue le rôle du tentateur diabolique dans le récit biblique : « Cet homme possède la science

du bien et du mal, c'est certain » (HL, 68). Même les mouvements du corps du danseur, d'une souplesse inhabituelle, rappellent les contorsions ophidiennes :

> Ses longues jambes, ses longs bras, sa poitrine embuée, son corps tout entier qui s'élance et rebondit, ondule et se déhanche, se disloque et se défait pour aussitôt se refaire, intact et pur, au son d'une musique discordante. (HL, 69)

Cependant, le serpent biblique n'est qu'une des multiples incarnations de Satan, l'ange rebelle qui s'oppose au dessein divin dans l'épopée judéo-chrétienne. Comme nous allons le voir plus loin, la figure du diable est très importante dans l'imaginaire de l'écrivaine et sa signification symbolique y joue un rôle essentiel : le démon est souvent là pour dévoiler le côté diabolique, inquiétant, des êtres qui, en apparence, font preuve d'une parfaite innocence. Les personnages démoniaques de l'univers hébertien sont représentés par des sorcières ou des voyantes, des créatures douées d'une lucidité aiguë qui leur permet de démasquer l'hypocrisie et de faire éclater en plein jour les pulsions secrètes de leurs congénères.

b) Ève et Adam

Même si, lorsqu'on évoque les héros du mythe biblique, on les désigne habituellement comme « Adam et Ève », il semble juste d'intervertir l'ordre traditionnel des termes afin de mettre en évidence la place primordiale qu'Anne Hébert accorde dans son univers symbolique à l'histoire de l'Ève mythique, en laissant celle de son compagnon au deuxième plan. De nombreuses filles d'Ève figurent sur l'avant-scène des romans hébertiens, alors que les personnages masculins n'occupent, la plupart du temps, qu'un rôle secondaire. La réécriture hébertienne des mythes bibliques, qui s'inscrit dans la logique d'un renversement parodique des symboles et des valeurs de la tradition patriarcale, vise non seulement les récits et les textes sacrés mais également les protagonistes des histoires testamentaires.

Le récit de la Genèse relate que Dieu façonne l'homme en premier et qu'en voyant que celui-ci se trouve seul, décide de créer la femme, à partir d'une côte surnuméraire d'Adam, pour donner à ce-dernier une compagne. J. Lacarrière observe

que le fait de présenter la femme comme un être « de surcroît » dans le processus de la création est spécifique aux mythes sémitiques (bibliques et islamiques) qui sont fondés sur une conception religieuse patriarcale, alors que d'autres récits mythiques (grecs, scandinaves, indiens) considèrent la femme comme un « complément nécessaire de l'homme » : « La Bible et le Coran insistent sur la création secondaire, additive, de la femme et sur le fait qu'elle est un produit tiré de l'homme, image naïve pour marquer sa *dépendance naturelle* à son égard[117]. » En s'inspirant du mythe biblique de la Création, Anne Hébert souhaite d'abord rétablir Ève dans ses droits naturels et lui rendre son rôle de génitrice. L'auteure figure l'ancêtre mythique de la tradition judéo-chrétienne comme une incarnation de la Grande Mère primordiale, symbole de la matrice universelle présente dans les mythes de nombreuses autres traditions.

Pourtant, dans le récit des origines biblique, Ève apparaît sous un mauvais jour car, en goûtant au fruit interdit, elle s'attire les foudres de la malédiction céleste et provoque l'exil du jardin paradisiaque. J. Lacarrière interprète le geste d'Ève comme une rébellion contre sa condition de créature secondaire : « Et justement parce qu'elle se sent et se sait une créature tirée de l'homme, destinée à lui être soumise, la femme se révoltera contre le maître et le tyran progéniteur et sera l'instrument de sa chute[118]. » Toutefois, plus tard, dans le Nouveau Testament, symbole de la nouvelle alliance conclue entre Dieu et les hommes, la toute-puissance de la tradition patriarcale est rétablie à travers le personnage de Marie, mère de Jésus, qui incarne la nouvelle Ève. La Vierge Marie bénéficie de la faveur divine puisque, à l'encontre de son aïeule, elle fait preuve d'une soumission sans faille à l'égard du Dieu-Père et constitue un idéal de maternité désexualisée, donc bien plus rassurante, puisque, tout en étant mère, elle conserve intacte sa virginité grâce à la conception miraculeuse de l'Enfant divin.

---

[117] J. Lacarrière, *Au cœur des mythologies (En suivant les dieux)*, *op. cit.*, p. 237. L'auteur souligne.
[118] *Idem*.

Anne Hébert se propose de réhabiliter l'image symbolique de l'Ève biblique, en présentant celle-ci sous un nouvel éclairage, plus favorable, et en dévoilant plusieurs aspects de cette figure mythique dont la complexité a été occultée par la tradition judéo-chrétienne. Ainsi, Ève est d'abord une femme qui possède un pouvoir de séduction que les hommes redoutent. Si, dans le récit biblique, Dieu punit l'homme en le chassant du paradis, ce n'est pas uniquement pour avoir désobéi à son Créateur, mais aussi et surtout pour s'être laissé séduire et guider dans son action par la femme. La tradition chrétienne, notamment à travers les épîtres de saint Paul, n'en finira pas de blâmer la Mère de tous les vivants pour ce geste « irresponsable » qui a entraîné, selon la narration sacrée, la chute des humains du paradis terrestre et la perte de l'immortalité. Dans ses textes, Anne Hébert tente de revaloriser le pouvoir enjôleur de la femme, en dénonçant le discours clérical québécois qui avait insisté à une certaine époque, dans l'imaginaire religieux, sur la corrélation entre la représentation de la femme en tant que dangereuse séductrice et la responsabilité de la faute originelle.

Mais l'univers hébertien met également en valeur l'image de Grande Mère primordiale d'Ève qui, en tant que source de toute la création, symbolise la force vitale et possède les attributs maternels : la fécondité, le rôle de nourricière et celui de protectrice. À travers son rôle de génitrice universelle, la figure de l'Ève biblique est rapprochée dans l'imaginaire de l'auteure de la représentation archétypale de la Grande Déesse, principe féminin de la création dans de nombreuses traditions extra-bibliques. À l'instar de son ancêtre mythique qui témoignait d'une nature ambivalente, Ève n'apparaît pas toujours comme une génitrice bienveillante, et il arrive que plusieurs héroïnes s'identifient à la figure mythique d'une mauvaise mère, d'une marâtre. Nous allons faire ressortir de manière plus détaillée ces divers aspects mythiques de la figure d'Ève (la séductrice, la mère) ou encore de son opposé chrétien, Marie (la sainte, la vierge) dans la troisième partie de notre recherche.

Les références à la représentation mythique d'*Adam*, le compagnon d'Ève dans le récit biblique, occupent une place bien moins importante dans l'œuvre hébertienne

puisque les personnages masculins, le plus souvent relégués au second plan, y sont dépeints comme des hommes faibles, diminués physiquement ou moralement par rapport à des figures féminines fortes et volontaires. Dans *Le Premier Jardin*, en évoquant les fondateurs du Québec, Louis Hébert et Marie Rollet, l'auteure les associe au couple primordial du mythe testamentaire. C'est grâce à ce premier couple de Français émigrés en terre d'Amérique que la province de Québec a été constituée, d'après le modèle culturel et social français. Les principaux éléments du mythe de l'Éden sont présents dans le texte hébertien – le pommier, le premier homme et la première femme – permettant à Anne Hébert d'attribuer à la fondation du Québec une genèse légendaire :

> Quand le pommier, ramené d'Acadie par M. de Mons, et transplanté, a enfin donné ses fruits, c'est devenu le premier de tous les jardins du monde, avec Adam et Ève devant le pommier. Toute l'histoire du monde s'est mise à recommencer à cause d'un homme et d'une femme plantés en terre nouvelle. (PJ, 76)

Adam et Ève sont également invoqués lorsque, grâce à sa vocation théâtrale, Flora Fontanges insuffle la vie à cette « première femme » de la province québécoise et offre le rôle du « premier homme » à Raphaël, l'amoureux de sa fille.

Dans *Les Fous de Bassan*, Nora Atkins s'invente une origine mythique, s'identifiant à la première femme du récit testamentaire. Elle soutient avoir été conçue en même temps qu'Adam et prétend, de ce fait, d'être considérée sur un pied l'égalité avec l'homme : « Faite du limon de la terre, comme Adam, et non sortie d'entre les côtes sèches d'Adam, première comme Adam […] ». (FB, 116) » On reconnaît là une allusion au deuxième chapitre de la Genèse biblique (la version « yahviste »), communément invoqué dans la tradition judéo-chrétienne, qui présente la femme comme une créature issue d'entre les côtes d'Adam et donc dépendante de l'homme. En invoquant l'idée de la création simultanée de l'homme et de la femme à partir du limon de la terre, Anne Hébert transgresse l'espace narratif scripturaire et fait référence au récit de la Création présent dans une tradition rabbinique, l'*Alphabet de Ben Sira*, qui raconte la naissance mythique de la « première femme » d'Adam et que nous

évoquerons plus tard à propos du mythe de Lilith. Même si la première femme d'Adam n'est pas désignée explicitement dans le texte hébertien que nous venons de citer, l'on y devine une allusion à Lilith, celle qui n'est nommée dans la Bible qu'une seule fois (dans Isaïe, 34 : 14) et qu'on relègue parmi les démons. Le premier chapitre de la Genèse (la version « élohiste »), malgré l'ambiguïté de la formulation (passage du pronom personnel masculin singulier au pronom pluriel dans la même phrase), suggère, à l'instar du récit rabbinique, que Dieu aurait façonné l'homme et la femme simultanément : « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il *le* créa, homme et femme il *les* créa.[119] ».

c) La faute originelle et la Chute

Dans les deuxième et troisième chapitres du livre de la Genèse, l'on raconte qu'après avoir créé l'homme et la femme Dieu les a placés dans l'Éden tout en leur interdisant de toucher aux fruits de l'arbre se trouvant au milieu du jardin. L'histoire est bien connue, Adam et Ève succombent à la tentation du Serpent qui leur promet qu'en goûtant au fruit défendu ils acquerront la connaissance du bien et du mal. Ce geste d'insoumission du couple déplaît fortement au Créateur qui, en guise de punition, chasse définitivement l'homme et sa femme du Paradis.

L'expulsion du paradis terrestre, interprétée par la théologie chrétienne comme étant le symbole de la faute initiale qui a entraîné la Chute de l'homme et son exil du jardin édénique, est un épisode très significatif dans l'imaginaire mythique hébertien : il y a le temps de l'*avant*, qui correspond à l'époque paradisiaque où aucun forfait n'a encore été commis, et le temps de l'*après*, marqué symboliquement par le péché originel. Selon G. Durand, ce « schème de la chute n'est rien d'autre que le thème du temps néfaste et mortel, moralisé sous forme de punition[120] ». En transgressant l'interdiction divine, l'homme acquiert la connaissance du bien et du mal, c'est-à-dire qu'il prend conscience de sa condition éphémère, du fait qu'il ne peut pas vivre

[119] *Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Gn, 1 : 27. Nous soulignons.
[120] G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p.125.

éternellement. L'arbre au fruit duquel Adam et Ève ont le malheur de goûter n'est pas celui de la connaissance, mais bien celui de la mort. Le scénario mythique de la Genèse où le serpent, par sa ruse, provoque la perte de l'immortalité de l'homme, ne fait que reprendre un schéma archétypal présent dans d'autres cultures :

> La rivalité entre le serpent, animal lunaire, et l'homme semble se réduire dans de nombreuses légendes à la rivalité d'un élément immortel, régénéré, capable de faire peau neuve, et de l'homme déchu de son immortalité primordiale[121].

G. Durand explique que la chute, matérialisée dans l'imaginaire judéo-chrétien par la « connaissance du bien et du mal », a acquis à travers le temps une signification fortement sexualisée qui s'est éloignée du sens originel lié à la finitude temporelle de l'être humain. Après avoir goûté au fruit défendu, Adam et Ève prennent conscience de leur nudité et de leur sexualité. En outre, l'on apprend que le châtiment divin infligé à la femme consiste dans des souffrances liées à l'accouchement. Le serpent, pour avoir incité Ève à transgresser l'interdiction divine, est en quelque sorte responsable des conséquences gynécologiques de la malédiction. Le péché originel étant attribué à la femme, les menstrues apparaissent comme « les suites secondaires de la chute » : « La femme, d'impure qu'elle était par le sang menstruel, devient responsable de la faute originelle[122] ».

Dans l'univers hébertien la « chute » est souvent associée, dans le cas des jeunes filles pubères, à l'avènement des menstrues et de la maturité sexuelle : le sang menstruel est perçu comme une souillure qui signe l'arrêt de mort de l'âge idyllique de l'enfance. Déjà dans les écrits bibliques, comme l'observe aussi G. Durand, le flux œstral est perçu comme impur, d'où plusieurs recommandations concernant la conduite pendant la période des menstrues[123]. Les transformations physiologiques que subissent les adolescentes sont un signe du passage inexorable du temps, les menstrues étant considérées comme l'événement qui déclenche la « chute » des petites filles innocentes dans l'espace-temps profane où elles deviennent des femmes

---

[121] *Idem*.
[122] *Ibid.*, p. 126.
[123] *Ibid.*, p. 119. Voir surtout la *Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, *Le Lévitique*, 15 :19-24.

à part entière. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, Nora et Olivia sont deux adolescentes respectivement de quinze et dix-sept ans, pour qui le franchissement du seuil de l'enfance est fatal ; devenues séduisantes, attirantes, elles éveillent les désirs des hommes et surtout ceux de leur cousin qui, ne pouvant pas supporter leur beauté, décide de les anéantir.

Mais cette faute originelle peut être encore figurée par la perte de la virginité, à travers laquelle la jeune fille est déchue à jamais de son état de pureté sacrée. Dans *Les Chambres de bois*, Catherine est pour son mari Michel une idole, une créature intouchable à laquelle il voue presque un culte ; il voudrait qu'elle reste pour toujours une « toute petite fille » (CB, 68) pure et innocente, sans commettre la « faute » sexuelle, contrairement à Lia, la sœur de Michel, que ce dernier méprise parce qu'elle a connu le péché charnel : « De la boue, voilà ce qu'elle est devenue, cette fille sacrée entre toutes. La faute est entrée chez nous avec elle. » (CB, 60) Ce n'est pas du mépris, mais de la souffrance qu'éprouve, dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, le père de Clara lorsqu'il constate avec stupeur que sa « petite fille », l'adolescente de quinze ans, a grandi d'un coup, forte de l'expérience amoureuse avec le lieutenant anglais, laissant la place à une vraie femme. Il a le sentiment que quelque chose a été irrémédiablement perdu, et les cœurs des tournesols dans lesquels il lui semble voir « la petite face brûlée de sa fille » (ACMLA, 86) deviennent le symbole de l'enfance à jamais révolue. Ainsi, le mythe biblique de l'expulsion du paradis terrestre représente souvent dans l'imaginaire hébertien le passage des jeunes filles de l'enfance à l'adolescence, seuil symbolique marqué par les menstrues et par la découverte de la sexualité.

Toutefois, cette chute mythique n'est pas toujours reliée à la sexualité des jeunes filles, la faute originelle qui la provoque pouvant être un *manquement initial* qui prend, selon le contexte narratif hébertien, une signification différente. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan* le péché originel qui anéantit la petite communauté anglophone de Griffin Creek est figuré par l'immoralité du révérend qui a des penchants incestueux

envers ses nièces, Nora et Olivia, même si Stevens Brown, le neveu du révérend, commet lui aussi un forfait atroce, en tuant les deux jeunes filles :

> Perdu dans la fumée comme une seiche dans son encre, j'interroge mon âme et cherche la faute originelle de Griffin Creek. Non, ce n'est pas Stevens qui a manqué le premier, quoiqu'il soit le pire de nous tous, le dépositaire de toute la malfaisance secrète de Griffin Creek, amassée au cœur des hommes et des femmes depuis deux siècles. (FB, 27)

Le forfait de Nicolas Jones est doublement grave puisqu'il est un homme « consacré » qui devrait être irréprochable aux yeux de ses fidèles. L'extrait hébertien met en évidence la dimension mythique de la « faute » et l'importance de son caractère « originel » ; c'est la *première* faute qui est la plus grave, car c'est elle qui entraîne irrémédiablement la perte de l'univers paradisiaque.

Le mythe biblique de la Création, par ses éléments essentiels – le jardin d'Éden, le couple originel, la transgression de l'interdiction divine et la Chute – est sans doute le récit testamentaire dont on note le plus d'occurrences dans l'œuvre hébertienne : *Le Premier Jardin* fait même explicitement référence au mythe biblique, mais de nombreuses allusions, plus ou moins évidentes, se retrouvent également dans les autres textes de l'auteure, comme par exemple dans *Les Fous de Bassan*, où Nora s'identifie à Ève ou encore dans *Le Temps sauvage*, où la montagne dans laquelle Agnès se réfugie avec sa famille représente un espace « sauvage » d'avant la Création. La forte présence du mythe biblique de l'origine dans l'œuvre hébertienne nous amène à nous interroger sur la raison pour laquelle il resurgit avec autant de force dans les écrits de l'auteure. Peut-être est-ce parce que, au-delà de son importance dans le contexte judéo-chrétien, le mythe de la Création représente pour Anne Hébert le désir de retourner aux origines, à cette époque idyllique d'avant la « chute » douloureuse de l'homme dans l'espace-temps de sa condition mortelle. Le plus souvent, ce « jardin » originel est associé à l'enfance, symbole par excellence de l'innocence, de l'âge pur et heureux, comme pour Nora et Olivia dans *Les Fous de Bassan* ou bien pour Clara dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*. Toutefois, pour certains personnages, comme Flora ou Maud dans le *Premier*

Jardin ou encore Stevens Brown dans *Les Fous de Bassan*, même l'enfance est marquée par une faute indélébile ou par une blessure de l'âme (absence de la mère, manque de l'amour maternel) et alors, il faut retourner encore plus loin en arrière, dans l'espace protecteur du ventre maternel puisque c'est uniquement là qu'il est possible d'envisager le bonheur grâce à la fusion originelle avec le corps de la mère.

B) LE DÉLUGE

Le mythe du Déluge, tout comme le mythe de la Création, n'est pas une invention de l'imaginaire judéo-chrétien, chaque société traditionnelle ayant son propre récit de la vengeance divine à l'adresse d'une humanité pécheresse, vengeance accomplie au moyen des eaux diluviennes. Ceci suppose l'existence d'un archétype du déluge, d'une représentation primordiale universelle qui s'incarnerait à travers des récits mythiques propres à chaque culture. M. Éliade souligne que « dans un grand nombre de mythes le Déluge est rattaché à une faute rituelle, qui a provoqué la colère de l'Être Suprême[124]. » Toutefois, les eaux torrentielles, bien qu'elles soient néfastes, ne détruisent pas complètement la terre, permettant d'abord un retour au chaos, à l'informe qui a précédé la Création, suivi de la régénération, la re-création d'un monde nouveau, purifié.

Les rédacteurs des textes bibliques, ayant eu sans doute connaissance des récits diluviens d'autres civilisations, s'en sont inspirés, les adaptant au contexte culturel, historique et religieux judaïque. J. Lacarrière observe que le judaïsme et le christianisme ont subi l'influence des cultures mésopotamienne et sumérienne, comme on peut le voir dans le cas des récits bibliques de la Création du monde et du Déluge[125]. Ainsi, dans le mythe diluvien de la Genèse, on reconnaît la source mésopotamienne de l'*Épopée de Gilgamesh* où l'on raconte également que les dieux, en colère contre l'humanité qui faisait trop de bruit, décidèrent de l'anéantir par des inondations.

---

[124] M. Éliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 75.
[125] *Cf.* J. Lacarrière, *Au cœur des mythologies (En suivant les dieux)*, *op. cit.*, pp. 282-294.

L'on connaît le déroulement du récit diluvien biblique : déçu de voir les hommes qu'il avait créés se livrer à la violence, Dieu se résout à détruire le monde en déversant des eaux meurtrières sur toute la terre. Cependant, il décide d'épargner l'unique être humain qu'il considère comme étant resté juste, Noé, à qui il confie la mission de construire une arche pour y faire entrer sa famille et des animaux, des mâles et des femelles de chaque espèce, afin de les protéger de la submersion et de pouvoir perpétuer la vie après le déluge. Le choix de la divinité de sauver un seul homme de l'ancienne création afin d'en faire l'« Ancêtre mythique » d'un monde nouveau n'est pas une innovation judéo-chrétienne, comme le remarque M. Éliade, mais il se retrouve dans d'innombrables traditions[126]. Ainsi, l'ancêtre de Noé est, dans l'épopée mésopotamienne, Ut-napishtim, le sage qui a sauvé la terre de l'inondation et auprès de qui Gilgamesh va chercher l'herbe de l'immortalité. Tout comme Noé, Utnapishtim construit un bateau dans lequel il fait entrer sa femme et des animaux, afin de les préserver du déluge.

Anne Hébert s'intéresse de près au mythe biblique du Déluge dans ses récits, où l'on remarque, à plusieurs reprises, la présence des références aux eaux diluviennes et à l'arche de Noé en tant que symbole de la coque protectrice. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, alors qu'une tempête ravage le petit village en bord de mer pendant trois jours, Nora et Olivia se trouvent bien à l'abri dans la maison des parents de Nora, maison qui, bien qu'elle soit solidement ancrée dans le sol, ressemble à un bateau sur les flots : « La maison de mon père a des racines profondes, bien en terre, solide et forte elle défie l'orage. J'habite l'arche de Noé. » (FB, 131) La maison est une véritable arche, elle est « étanche comme une coque bien calfatée » (FB, 133), permettant aux deux jeunes filles de regarder sans crainte, à travers l'écran des fenêtres, le spectacle déchaîné des intempéries, « au cœur même du déluge, bien à l'abri dans une bulle transparente ». (FB, 132)

[126] M. Éliade, *Images et symboles*, *op. cit.*, p. 208.

En s'approchant de la maison de sa cousine Nora, Stevens a lui-aussi l'impression qu'elle « est amarrée en pleine mer » (FB, 103), alors que tout autour, l'eau prend le dessus : « La terre et l'eau ne sont plus guère discernables l'une de l'autre. Une seule étendue d'eau à perte de vue. » (FB, 103) Dans ses lettres à Michael Hotchkiss, Stevens évoque les pluies diluviennes qui s'abattent sur Griffin Creek de telle sorte que le village tout entier lui semble pareil à un navire qui vogue sur la mer : « Une pluie torrentielle. Durant trois jours. L'eau n'entre plus dans la terre. Le village s'est mis à flotter comme une île à la dérive avec sa montagne, ses champs, ses maisons, ses bâtiments désormais sans ancre, ni rien pour les retenir. » (FB, 102) Dans le contexte narratif du roman, l'orage extrêmement violent, accompagné de fortes pluies qui inondent le village, acquiert la dimension d'un désordre cosmique qui préfigure la mort des deux jeunes filles. En effet, quelques jours après, Nora et Olivia sont tuées par leur cousin, Stevens, sur la grève de Griffin Creek et leurs corps sont jetés à la mer.

On retrouve une autre référence, mais furtive cette fois, à l'arche de Noé, dans *Les Enfants du sabbat*. Julie, rescapée avec son frère Joseph de l'incendie qui a anéanti la cabane de la montagne de B… , ose la comparaison biblique avec le couple que Dieu a sauvé du Déluge. Pourtant, un certain doute persiste dans le discours de sœur Julie qui s'interroge avec malice si c'est bien Dieu qui leur a permis de survivre ou son ennemi de toujours, le diable : « Les beaux adolescents sélectionnés par Dieu, à moins que ce ne soit par l'Autre, pour garnir l'arche de Noé. » (ES, 150) Cette phrase met en évidence le renversement parodique du mythe scripturaire : ce n'est pas par la grâce divine que Julie et son frère, fils de sorciers, ont échappé aux flammes, mais bien par une volonté diabolique qui, selon l'insinuation blasphématoire de la jeune femme, serait également à l'origine de l'arche biblique.

C) BABYLONE, LA CITÉ MAUDITE

Dans l'épisode biblique de la tour de Babel l'on raconte qu'au début, les descendants de Noé parlaient tous la même langue, mais que, puisqu'ils étaient devenus trop présomptueux et qu'ils voulaient construire une ville avec une tour colossale pour atteindre les cieux (« Babel » veut dire en hébreu « porte de Dieu[127] »), Dieu a confondu leur langage afin qu'ils ne puissent plus s'entendre. La tour de Babel est le symbole de la vanité des entreprises humaines qui, lorsqu'elles vont à l'encontre de la volonté divine, sont vouées à la destruction.

La cité de Babylone, qui abrite la tour de Babel, symbolise elle-aussi un lieu de perdition, car le nom de « Babylone » désigne symboliquement, dans l'Apocalypse, la Rome antique qui incarnait pour les premiers chrétiens un haut lieu de l'immoralité et de l'idolâtrie. La chute de « Babylone la grande », évoquée maintes fois dans le récit apocalyptique, met en évidence la destinée tragique de cette ville maudite qui représente une « splendeur viciée, qui s'est condamnée elle-même, en détournant l'homme de sa vocation spirituelle[128] ».

Cette image de la cité damnée se retrouve parfois aussi dans l'imaginaire hébertien. Ainsi, certains personnages hébertiens qui vivent dans des villages, en complicité avec la nature et les espaces sauvages, perçoivent la ville comme étant mauvaise, un lieu où l'on perd son âme. Dans *Le Temps sauvage*, lorsque Lucie veut accompagner sa mère, Agnès, à Montréal, celle-ci lui présente un tableau très négatif de la ville, prétextant la pollution et la piètre qualité de vie de ses habitants :

> La ville est mauvaise comme un champ d'herbe à puces. L'air qu'on y respire est pollué, l'eau qu'on y boit sent l'eau de javel, et les enfants s'étiolent là-bas comme des oiseaux en cage. (TS, 37)

Cependant, la représentation de la cité n'est pas toujours défavorable dans l'œuvre hébertienne. Toujours dans *Le Temps sauvage*, les personnages ont des points de vue contrastés sur le milieu citadin : autant Agnès, la mère, refuse l'idée d'emmener sa

[127] *Cf.* A.-M. Gérard, *Dictionnaire de la Bible*, *op. cit.*, p. 121 (« Babel (tour de) »).
[128] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 94 (« Babylone »).

famille en ville, qu'elle perçoit comme un lieu « corrompu », autant ses enfants, Sébastien et Lucie, rêvent d'aller vivre dans la grande métropole afin d'échapper à la nature « sauvage » et à l'isolement de la montagne où leur mère les a élevés, à l'écart de toute forme de civilisation. Dans *L'Enfant chargé de songes*, si Pauline décide de se réfugier dans le petit village de Duchesnay ce n'est pas par vocation campagnarde, mais parce qu'elle pense pouvoir protéger ainsi son nouveau-né de la menace de la tuberculose qui fait des ravages en ville. Pourtant, elle déplore les conditions de vie précaires et l'absence des facilités citadines (eau courante, électricité, chauffage) :

> Le manque total de confort, l'eau froide, l'absence d'électricité et de salle de bains, la pompe dans la cuisine, le poêle à bois, l'odeur puante de la bécosse cachée sous les arbres, derrière la maison, lui donnaient quotidiennement la tentation effrénée de retourner à Québec, son enfant dans les bras, désirant partager avec lui, jusqu'à la fin de ses jours, une douce vie citadine. (ECS, 34)

Même le docteur de Pauline, qui doit se déplacer de Québec pour assister la jeune femme qui accouche, s'étonne de l'obstination de « cette petite bourgeoise à vouloir accoucher au fin fond de la campagne, comme une pauvre habitante. » (ECS, 34)

D) SODOME ET GOMORRHE. LA FEMME DE LOTH

Un autre mythe biblique qu'on retrouve dans l'œuvre d'Anne Hébert est le récit des deux cités damnées, Sodome et Gomorrhe. L'on connaît l'histoire testamentaire : Dieu décide d'anéantir les deux villes en faisant pleuvoir sur celles-ci du feu et du soufre parce que leurs habitants se sont détournés des commandements divins, devenant des impies. Pourtant, Yahvé se résout à sauver son fidèle serviteur Loth, ainsi que ses deux filles et sa femme, tout en leur faisant une recommandation précise : il faudra quitter la cité maudite sans se retourner. Tous les membres de la famille respectent l'injonction divine, sauf l'épouse de Loth qui, saisie de regrets, se retourne vers Sodome et, en guise de punition pour sa faiblesse d'esprit, est aussitôt transformée en statue de sel. L'auteure retient du récit scripturaire surtout l'épisode de la fuite et le motif du regard en arrière de la femme de Loth, motif qu'elle enrichit de significations nouvelles dans le contexte narratif de ses écrits.

Parfois, en parallèle avec les références bibliques, on devine dans les textes de l'auteure des allusions aux mythes grecs, ce qui n'est point surprenant, étant donné que la culture judéo-chrétienne ainsi que la mythologie gréco-latine constituent les deux principales sources d'inspiration mythique de l'œuvre hébertienne. Ainsi, le motif du regard en arrière qui transforme l'héroïne du récit testamentaire en une statue de sel n'est pas sans rappeler un autre regard mythique aux vertus pétrifiantes, celui de la Méduse. Toujours dans la mythologie hellénique, on retrouve un autre regard en arrière qui est fatidique – celui d'Orphée qui, en voulant ramener son épouse Eurydice des Enfers, se retourne pour la voir, la faisant ainsi disparaître à jamais.

Dans la nouvelle « La mort de Stella » du recueil *Le Torrent*, l'allusion à la métamorphose de la protagoniste biblique symbolise la fascination envers l'être aimé. Lorsque Stella rencontre son futur compagnon, Étienne, au magasin général, elle reste foudroyée par l'amour pour cet homme qui s'invente une vie de surcroît, en racontant ses souvenirs ornés de détails imaginaires : « La femme de Loth changée en statue de sel n'avait pas subi changement plus profond, à l'intérieur de tout son corps bouleversé. » (T, 190)

Dans *Les Enfants du sabbat*, les religieuses, à la fois terrifiées et fascinées par les agissements étranges de la sœur démoniaque, sont semblables à des statues de sel. L'invocation de la référence mythique à la femme de Loth par la mère supérieure trahit sa crainte ; elle est prête à transgresser les règles monastiques en donnant l'absolution de ses péchés à sœur Julie, afin de calmer les esprits surexcités des autres postulantes :

> Mère Marie-Clotilde (bien qu'elle n'en ait pas le droit, le prêtre seul…) a très envie de pardonner les péchés inconnus que sœur Julie prétend avoir commis en rêve, afin de ramener la paix le plus rapidement possible parmi ses filles, changées en statues de sel […]. (ES, 60)

E) LA LUTTE DE JACOB AVEC L'ANGE

L'épisode biblique de Genèse 32 : 23-33 raconte que, après avoir fait traverser à sa famille le torrent du Yabboq, Jacob, resté seul, lutte jusqu'à l'aube contre un

mystérieux adversaire qui ne veut pas révéler son nom et qui, ne pouvant le soumettre, le blesse à la hanche. Est-ce un ange, un émissaire divin ou bien Dieu en personne ? Quoi qu'il en soit, le texte scripturaire rend hommage à Jacob qui est sorti victorieux du combat, puisqu'il a « été fort contre Dieu et contre les hommes » (Gn, 32 : 29).

Le schéma mythique du récit biblique se retrouve dans la nouvelle « Le Torrent » où François se rebelle, par l'intermédiaire de Perceval, ce cheval « quasi sauvage » (T, 29), contre la toute-puissance de sa mère. On retrouve dans le texte hébertien les éléments essentiels du mythe testamentaire : le torrent, le combat qui oppose le serviteur de Dieu (François) à son maître suprême (Claudine, sa mère) et la blessure (qui provoque la surdité de François). Le premier affrontement entre le fils et sa mère a lieu lorsque François refuse de poursuivre ses études au séminaire. La mère, choquée par l'audace de son fils, telle une divinité courroucée qui se sent menacée par l'insoumission de sa créature, n'a d'autre recours que de frapper François à la tête, le privant ainsi de la faculté de l'ouïe. Livré à lui-même, François découvre, près de la maison, le torrent dont la force tumultueuse éveille dans sa conscience une violente haine envers sa mère et une soif de vengeance. L'arrivée de Perceval, ce cheval que Claudine ne parviendra jamais à dompter, a lieu à la même époque où François découvre les chutes d'eau ; cette « bête frémissante [qui] ressemblait à l'être de fougue et de passion qu['il] aurai[t] voulu incarner » (T, 29) préfigure la révolte ultérieure et le combat par lequel, grâce à la force déchaînée de l'étalon qui piétine le corps de Claudine, François sera enfin libéré de sa mère. On décèle, là encore, une allusion à un autre mythe gréco-latin, celui de Bellérophon qui, après avoir dompté Pégase, le destrier ailé, parvient à tuer la Chimère. François incarnerait le héros mythique qui, à l'aide de Perceval/Pégase, arrive à anéantir la mère monstrueuse.

Robert Harvey perçoit dans le conflit qui oppose Perceval à Claudine un renvoi à une autre bataille mythique, celui entre saint Michel et Lucifer, entre l'Ange et la

Bête[129], qu'il rattache à un mythe de la Genèse biblique. Toutefois, aucune référence n'est faite, dans le texte de la Genèse, à l'archange Michel ou à un quelconque combat dans lequel il affronterait un adversaire diabolique. En revanche, dans le récit apocalyptique, on retrouve une allusion à la lutte entre saint Michel, à la tête des anges, et le Dragon, « l'antique Serpent, le Diable ou le Satan » (Ap, 12 : 9). R. Harvey propose d'identifier Claudine au personnage biblique de l'archange – notant cependant que le personnage hébertien de la mère est ambivalent – et d'assimiler le cheval au messager des Enfers, en raison de ses caractéristiques inquiétantes (il est « noir, sauvage, indomptable[130] »).

Toutefois, la référence biblique à la lutte entre Jacob et l'Ange transparaît également à travers le combat qui oppose Perceval / François à Claudine, les éléments du récit hébertien semblant confirmer cette filiation mythique : une fois que Perceval a tué la mère et qu'il a quitté l'écurie et le domaine, François s'éveille, épuisé, au bord du torrent, ayant l'étrange impression d'avoir lutté contre une créature fabuleuse : « Ah ! quel combat atroce m'a meurtri ! Ai-je combattu corps à corps avec l'Ange ? » (T, 34). L'« Ange » en question n'est autre que la mère de François, cette femme « immense », « gigantesque » qu'il avait déjà affrontée une première fois, sans avoir pu la vaincre, lorsqu'il avait refusé d'aller au séminaire. Comme dans le cas du combat entre Jacob et l'Ange, cet affrontement entre François et sa mère lui a valu une blessure : lorsque François s'était opposé à la volonté de sa mère, Claudine l'avait frappé à la tête avec un trousseau de clés, le rendant sourd. François, trop faible pour affronter et vaincre par lui-même la « grande » Claudine, parvient à accomplir sa vengeance grâce à Perceval, ce cheval sauvage et indomptable qui refuse d'être asservi par la mère.

---

[129] Robert Harvey, *Kamouraska d'Anne Hébert : Une écriture de La Passion* suivi de *Pour un nouveau Torrent*, Ville LaSalle, Éditions Hurtubise HMH, 1982, p.134.
[130] *Ibid.*, p. 137.

F) MOÏSE

Figure centrale de l'Ancien Testament, Moïse est celui qui a guidé le peuple hébreu vers la Terre Promise, en lui faisant traverser la mer Rouge, et le prophète auquel Dieu a confié les tables de la Loi, symbole de l'Alliance entre Dieu et les hommes. Anne Hébert retient de l'histoire vétéro-testamentaire quelques détails narratifs qui évoquent furtivement le mythe : le *buisson ardent* sur le mont Sinaï ou bien *les tables de la Loi* ou encore *la traversée de la Mer Rouge*, des mythèmes dont le message est métamorphosé à travers leur insertion dans les textes hébertiens. Dans la Bible, le buisson ardent est un symbole de la théophanie et de la foi vivante en le Créateur ; dans l'œuvre hébertienne, le mythème scripturaire est repris parfois avec son sens originel, mais d'autres fois il acquiert une signification nouvelle en fonction du contexte narratif dans lequel il figure. Ainsi, dans *Le Premier Jardin*, Flora Fontanges s'interroge sur sa croyance et voudrait avoir des preuves tangibles de l'existence divine, telles la lumière des chandelles qui brûlaient autrefois nuit et jour dans les lieux de culte : « Une flamme clignotante, un signe de feu, suspendu près de l'autel, et l'on savait tout de suite que le buisson ardent existait, enfermé dans le tabernacle. » (PJ, 41) Toutefois, malgré sa soif de Dieu, Flora se demande si les églises ne sont pas devenues d'énormes sanctuaires vides d'où même le souffle divin est absent. Dans *L'Enfant chargé de songes*, le buisson ardent devient le symbole de l'Esprit de Dieu qui accueille, après la mort, les esprits de tous les êtres humains. Aline, la petite amie de Julien, follement amoureuse de celui-ci, se dit que même si, dans l'éternité, l'âme de son amant, pareille à une flamme de bougie, rejoint « le buisson ardent de Dieu » (ECS, 133), elle saura le reconnaître parmi les autres.

Dans *Kamouraska*, Élisabeth s'identifie au prophète biblique lors de la traversée de la mer Rouge, se réjouissant lorsque les passants dans la rue se retournent pour la regarder : « On se retourne sur mon passage. C'est cela ma vraie vie. Sentir le monde se diviser en deux haies pour me voir passer. La mer Rouge qui

se fend en deux pour que l'armée sainte traverse. » (K, 8) Un peu plus loin, la référence scripturaire acquiert toute sa dimension caricaturale dans le contexte hébertien, car si la foule s'écarte sur le passage d'Élisabeth ce n'est pas par admiration mais pour assister à l'humiliation publique de celle qui, accusée d'adultère et de complicité dans le meurtre de son mari, est conduite en prison : « Un jour, c'est entre deux policiers que j'ai dû affronter cette terre maudite. » (K, 8) La « terre promise » par Dieu au peuple d'Israël dans le récit testamentaire devient une « terre maudite » pour Élisabeth, puisque son histoire d'amour avec le docteur Nelson tourne au plus mal et que sa responsabilité dans l'assassinat de son mari est révélée par la justice.

G) LILITH

Cela peut sembler pour le moins insolite de vouloir évoquer le mythe de Lilith parmi les autres mythes bibliques, étant donné que le nom de cette « première femme » d'Adam figure à travers une seule référence explicite dans la Bible : *Isaïe* 34 : 14. Lilith y est décrite comme un « démon femelle qui hante les ruines[131] » du royaume d'Édom que la colère divine a voué à la destruction. Bien que la figure de Lilith soit antérieure à la rédaction des écrits testamentaires, trouvant sa source dans les mythes suméro-babyloniens, le mythe de la « première femme » d'Adam est né dans l'imaginaire judéo-chrétien pour résoudre la contradiction existant entre les deux versions de la Genèse : l'élohiste et la yahviste. Dans le récit élohiste (Gn, 1), il est dit que Dieu conçoit l'homme et la femme simultanément, à partir d'argile, alors que dans le récit yahviste (Gn, 2), Dieu façonne d'abord l'homme et, après avoir constaté la solitude de celui-ci, il se résout à lui créer une compagne à partir d'une de ses côtes. Les deux récits bibliques laissent-t-ils entendre que la création de la première femme avait été un échec et qu'Ève serait la deuxième compagne d'Adam ? Dans ce cas, qui était cette première femme et pourquoi n'est-elle pas mentionnée dans les écrits canoniques ?

[131] Note *ff* au livre d'*Isaïe*, *Bible de Jérusalem*, *op. cit*, p. 1597.

Dans la tradition kabbalistique, on a tenté d'expliquer cette antinomie des deux récits bibliques de la Création à travers le mythe de Lilith. C'est un texte rabbinique du XIe siècle, *L'Alphabet de Ben Sira*, qui nous renseigne davantage sur le personnage de Lilith : elle serait la première femme d'Adam, créée non pas à partir d'une côte de celui-ci, comme Ève, mais pétrie de la terre, tout comme le premier homme[132] et donc, son égale. Elle aurait refusé de se soumettre à la domination sexuelle de son compagnon et, en invoquant le nom du Créateur, elle aurait reçu des ailes et se serait envolée du jardin d'Éden afin de rejoindre un lieu sous terre, domaine des démons. Cette créature féminine démoniaque est devenue le double noir d'Ève, et l'imaginaire judéo-chrétien a fait d'elle une sorcière, terreur des femmes en couches et dévoratrice des nouveau-nés.

Ce n'est qu'à partir du dix-neuvième siècle que le mythe de Lilith connaîtra une destinée plus favorable en littérature, d'abord grâce aux écrivains romantiques qui réhabilitent son image, de même que celle des autres héros « maudits » de la tradition biblique (Caïn, Judas) ou classique (Prométhée, Dionysos). Ainsi, Hugo, dans *La Fin de Satan*, crée un personnage mythique qui s'appelle Lilith-Isis et qui serait la première épouse d'Adam et la fille du démon. Nerval évoque lui-aussi le mythe de Lilith, en présentant le personnage comme étant « d'origine divine, première femme d'Adam, pervertie ensuite par la puissance infernale[133]. » D'autres auteurs du XIXe et du XXe siècle s'inspirent du mythe de Lilith, comme Anatole France dans sa nouvelle « La fille de Lilith », Remy de Gourmont à travers sa pièce *Lilith*, Huysmans dans *Là-bas !* ou Apollinaire dans *L'Enchanteur pourrissant.*

Comme tout démon, Lilith peut prendre diverses formes : chat, reptile (serpent, vipère) ou hibou, chouette. Jacques Bril invoque, dans ce sens, les définitions lexicographiques de l'hébreu moderne qui corroborent ces représentations

---

[132] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 573 (« Lilith »).

[133] Agnès Spiquel, « De quelques Lilith au milieu du XIXe siècle » dans *Figures bibliques, figures mythiques (Ambiguïtés et réécritures)*, textes édités par Cécile Hussherr et Emmanuel Reibel, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, coll. « Coup d'essai », 2002, p. 103.

symboliques : « C'est d'ailleurs l'acception de hibou, chouette – et aussi de sirène – que retiennent pour Lilith les dictionnaires d'hébreu moderne.[134] » Les yeux de certains personnages hébertiens ressemblent aux yeux des chats ou des hiboux, par leur forme ou leur couleur, ce qui ne manque pas d'évoquer la figure inquiétante de Lilith.

Selon N. Frye, le fait qu'il n'y a pas de figure féminine négative dans la Bible expliquerait que l'imaginaire judéo-chrétien en a créé une tardivement, incarnée par Lilith, représentée comme un monstre nocturne d'origine sumérienne[135]. Néanmoins, malgré le rôle marginal que les textes scripturaires réservent à la figure lilithienne, son rayonnement symbolique est exceptionnel dans les textes de l'auteure, où elle symbolise le côté sombre, ténébreux du psychisme des personnages, traduisant une féminité inquiétante et dérangeante.

Dans l'œuvre hébertienne, lorsque l'image de Lilith fusionne avec celle d'Ève et de Marie, à travers cette démarche « syncrétique » de la réécriture mythique dont parle G. Durand, cela fait naître des personnages féminins ambigus, qui peuvent se présenter sous plusieurs visages et qui possèdent à la fois des caractéristiques positives et négatives. Nous étudierons plus largement les figures lilithiennes qui surgissent dans l'imaginaire hébertien dans le troisième volet de notre recherche, consacré à la réécriture au féminin des mythes testamentaires. Nous y mettrons en évidence les caractéristiques mythiques qui rattachent les héroïnes hébertiennes au modèle archétypal de la mauvaise mère ou de la femme maudite incarnée par Lilith et nous montrerons l'importance de cette figure féminine mythique dans l'architecture symbolique de l'univers hébertien.

---

[134] Jacques Bril, *Lilith ou La mère obscure*, Paris, Payot, 1981, p. 65.
[135] *Cf.* N. Frye, *Le Grand Code*, *op. cit.*, p. 202.

LES MYTHES DU NOUVEAU TESTAMENT

A) LE CHRIST

En tant que protagoniste des Évangiles et du Nouveau Testament, Jésus est sans doute la figure de la tradition judéo-chrétienne qui, par sa signification hautement symbolique, a constitué une source d'inspiration primordiale pour les arts et la littérature de l'Occident chrétien. L'on peut invoquer très brièvement, à titre d'exemple, les nombreuses représentations picturales des moments forts de la vie du Christ, évoqués dans les Évangiles – la Cène, la Crucifixion, la mise au tombeau, la Résurrection – dans l'art du Moyen-Âge ou celui de la Renaissance. Des peintres italiens (Donatello, Botticelli), espagnols (El Greco, Velasquez) ou flamands (Breughel l'Ancien, Van Eyck) ont traité dans leurs œuvres le thème de la Passion. Les premières représentations théâtrales religieuses inspirées des Évangiles sont apparues dès le Moyen Âge, à travers les mystères et les miracles. La littérature « profane » a continué à s'inspirer, à travers les siècles et jusqu'à l'époque moderne, des Écritures et notamment des récits du Nouveau Testament. L'œuvre d'Anne Hébert ne fait pas exception dans ce sens, car les allusions au mythe christique abondent dans l'univers imaginaire de l'auteure.

Le Fils de Dieu, tout comme les autres protagonistes des récits bibliques, est souvent représenté dans les textes hébertiens sous une lumière parodique. Ainsi, dans *Le Premier Jardin*, Éric, ce jeune homme issu d'une famille aisée qui abandonne le bien-être de son milieu social afin de se consacrer à une morale laïque, ne manque pas d'évoquer le modèle scripturaire. Son apparence physique correspond aux représentations de Jésus, telles qu'elles apparaissent dans les œuvres des grands artistes peintres : « Son visage allongé, ses cheveux lissées de chaque côté de ses joues maigres, ses yeux enfoncés sous l'arcade sourcilière […] ». (PJ, 57) Cet ancien frère prêcheur, bien qu'il veuille rompre avec les principes religieux traditionnels,

incarne presque malgré lui la figure du Saveur auprès d'un groupe d'amis qui, tout comme les disciples du Christ, quittent leur famille afin de le suivre.

Anne Hébert retient des récits évangéliques les aspects les plus tragiques de la vie du Christ, particulièrement sa Passion, sa souffrance et les signes extérieurs de son humiliation : la couronne d'épines, la croix, les stigmates de la crucifixion, etc. L'allusion au personnage sacré est faite le plus souvent, comme dans le cas de la Vierge Marie, dans un registre parodique qui vise à tourner en dérision la représentation conventionnelle du Christ. Parfois, le protagoniste hébertien qui s'identifie à Jésus n'est qu'une caricature ou une image inversée de son modèle mythique, comme Stevens, dans *Les Fous de Bassan*, qui trouve une ressemblance avec le Sauveur à travers son apparence physique ainsi que par son « état de passage à Griffin Creek » (FB, 89). D'autres fois, l'auteure opère une « féminisation » de la figure du Christ, en réécrivant le mythe biblique dans la perspective de ses héroïnes, comme dans le cas de sœur Julie de la Trinité dans *Les Enfants du sabbat.* L'évocation des éléments du mythe christique, comme la solitude et l'angoisse du Fils de Dieu dans le jardin de Gethsémani, ses souffrances sur le chemin de la Croix ou le cri de désespoir du Christ crucifié, par leur dimension dramatique, permettent à l'auteure de remettre en question les valeurs morales chrétiennes et de s'interroger sur le sens et la finalité de la souffrance.

La Croix. La Passion du Christ

La Croix sur laquelle le Fils de Dieu a été immolé afin de sauver l'humanité du péché est un des symboles fondamentaux de la Bible chrétienne. D'après M. Éliade, le bois de la Croix provient, métaphoriquement, de l'arbre du Bien et du Mal planté au milieu du Paradis terrestre. L'historien des religions note que le Christ lui-même a été assimilé, par Origène, à un Arbre. L'analogie chrétienne entre la Croix et l'Arbre renvoie, selon M. Éliade, au symbolisme ascensionnel de l'Arbre cosmique qui est l'axe se trouvant au centre du monde et qui relie les trois « régions cosmiques » entre

elles – l'enfer, la terre, le ciel – correspondant respectivement aux racines, au tronc et à la ramure[136]. La Croix, en tant qu'Arbre, *axis mundi*, joue un rôle primordial dans l'équilibre cosmique, permettant la communication entre les trois niveaux de la Création. C'est ainsi que Jésus, en tant que nouvel Adam, après être venu sur terre, descend aux Enfers afin de réhabiliter son ancêtre, en le délivrant de la malédiction originelle. Néanmoins, N. Frye observe que la symbolique chrétienne de la Croix peut être ambivalente, en fonction de l'interprétation qu'on en fait : lorsqu'elle renvoie à la souffrance infligée au Christ par les incroyants, la Croix équivaut à une image « démoniaque », puisqu'elle est l'instrument du supplice du Sauveur ; en même temps, par la crucifixion et la résurrection du Christ, le bois « mort » de la Croix devient un symbole de « salut », de renaissance spirituelle[137].

Anne Hébert s'inspire, dans son œuvre, des récits évangéliques de la Passion, en faisant allusion à la symbolique chrétienne de la Croix et de l'Arbre. Cependant, tout comme les autres récits bibliques, le mythe christique fait souvent l'objet d'un détournement parodique dans les récits de l'auteure. Ainsi, le « bois mort » de la Croix ne symbolise aucunement l'espoir d'une vie nouvelle, mais tout simplement l'angoisse de la mort. Dans *Les Enfants du sabbat*, sœur Julie, lors de ses visions de la montagne de B…, se souvient de l'incendie et du corps carbonisé de sa mère qui ressemblait à « une poupée de bois noir » (ES, 129). Une fois que la cabane des sorciers a été réduite en cendres et le maléfice ainsi détruit, les habitants se réfugient dans leurs demeures et s'abritent « à l'ombre de la croix » (ES, 128), voulant croire à ses vertus protectrices contre les mauvais esprits.

Dans *Le Premier Jardin*, Flora se remémore la terrible nuit d'hiver où l'orphelinat avait brûlé, et dans ses cauchemars persiste l'image du cadavre calciné de Rosa Goudrault, la jeune fille de seize ans qui a été retrouvée morte avec, dans ses bras, deux petites filles qu'elle n'avait pas pu sauver. Le corps inanimé de Rosa

[136] M. Éliade, *Images et symboles*, *op. cit.*, p. 213.
[137] N. Frye, *Le Grand Code*, *op. cit.*, p. 212.

ressemble à une « branche noire, tordue » (PJ, 129) et cette vision sinistre hante l'esprit de Flora : « – Du bois mort, là, là ! » (PJ, p. 129) L'on retrouve l'image du « bois mort » dans *Kamouraska*, où Antoine Tassy, lors de sa confession délirante, compare le prêtre à un arbre mort, allusion sans doute ironique à l'arbre du bien et du mal dans lequel la Croix est taillée : « Mon père, vous êtes un grand arbre mort. Avec beaucoup de branches mortes. » (K, 86) La réécriture parodique des mythes bibliques rejoint ici la critique virulente du cléricalisme qui atteindra son paroxysme dans « Le Torrent » et dans *Les Enfants du sabbat.* À travers le retournement parodique du symbolisme scripturaire de l'arbre de science et de la Croix, l'auteure semble remettre en cause le rôle du prêtre, son impuissance devant la souffrance des fidèles. Celui qui devrait être lui-même un arbre de vie, n'est qu'un tronc « desséché », dépourvu de la force vitale nécessaire pour nourrir spirituellement les croyants.

Dans « Le Torrent », le prêtre est identifié au Christ, car, aux yeux de Claudine, l'officiant est, pendant la messe, pareil à l'Agneau ayant la double vocation de « sacrificateur et victime » (T, 18). Si elle souhaite que son fils embrasse la vocation cléricale, c'est afin de pouvoir expier, à travers lui, la faute qui tourmente sa conscience, celle d'avoir donné naissance à un enfant illégitime. Claudine oblige François au sacrifice de sa personne, le privant de ses propres rêves ou désirs, dans le seul but de « laver » la honte qui pèse sur elle-même et sur son fils.

Dans *Les Enfants du sabbat*, les allusions au mythe christique sont nombreuses, étant donné que les événements narrés ont lieu pendant la Semaine Sainte. Les nocturnes se succèdent au couvent, évoquant rituellement l'agonie du Christ à Gethsémani, sa crucifixion et sa résurrection. Cependant, les références scripturaires s'inscrivent dans le contexte satirique du roman et la réécriture du mythe du Christ se fait, la plupart du temps, dans un registre parodique. Ainsi, l'auteure ridiculise, à travers les sarcasmes de sœur Julie de la Trinité, la piété ostentatoire et la naïveté de l'exsangue sœur Gemma qui rêve d'être une sainte sacrifiée sur l'autel de

sa passion pour le Christ. L'imagination de la bonne sœur s'enflamme lorsqu'elle tient dans sa main l'hostie consacrée :

> Elle croyait entendre battre, sous ses doigts, le sang du Christ, répandu sur la croix pour nos péchés. Sœur Gemma s'offrait alors comme victime à l'Époux céleste crucifié. Il lui semblait que Jésus-Christ acceptait son offrande et lui transperçait le cœur d'un coup de lance terrible et doux. (ES, 47)

Mais c'est surtout à travers l'héroïne des *Enfants du sabbat*, sœur Julie de la Trinité, que l'auteure accomplit la réécriture parodique du mythe christique. D'abord, le nom religieux de Julie renvoie au symbole chrétien de la Trinité, alors que le prénom de la diabolique novice évoque celui du Fils de Dieu par son initiale. D'autres éléments de récit permettent de rapprocher le personnage hébertien de la figure du Christ. Sœur Julie s'identifie au personnage sacré, allant jusqu'à demander à son frère d'accomplir son ablution rituelle dans la rivière, tout comme Jésus s'était fait baptiser par Jean-Baptiste dans le Jourdain : « Joignant le geste à la parole, Joseph me baptise dans l'eau de la rivière ». (ES, 154)

À la place de l'adoration qu'elle devrait vouer au Christ, sœur Julie éprouve une passion incestueuse pour son frère Joseph, qu'elle substitue, de manière sacrilège, au Fils de Dieu : « Le plus beau parmi les enfants des hommes (…). Il est plus maigre que le Christ sur la Croix » (ES, 24). Elle compare la maigreur physique de son frère à celle de Jésus et la blessure de guerre de Joseph au coup de lance qu'un des soldats romains avait infligé au flanc du Sauveur : « Je mettrai mes doigts, tel un baume, dans la blessure de son cœur. Ce coup que lui a porté un soldat allemand. » (ES, 24) Elle va jusqu'à graver sur ses mains, de son propre sang, l'initiale du prénom de son frère, qui est aussi la sienne et celle de Jésus et qui évoque, à travers un détournement sacrilège de la référence sacrée, son amour illicite pour Joseph :

> Sur le dessus de ses mains, écarlates et très nets, deux J majuscules.
> Mère Marie-Clotilde et l'aumônier tombent à genoux, murmurent le nom de Jésus. L'initiale sacrée n'est-elle pas là clairement inscrite sur chacune des mains de sœur Julie? (ES, 97)

Plus tard, lorsque Julie apprend la nouvelle du mariage de Joseph avec une Anglaise, les mêmes initiales réapparaissent dans les paumes de la jeune femme.

Sœur Julie de la Trinité semble passer à travers une étrange passion qui présente, d'après la mère supérieure, l'aumônier et le docteur, les stigmates de la Passion christique :

> Sur le dessus de ses mains et à l'intérieur de ses paumes le même J majuscule est à nouveau gravé. Sous la couverture, brusquement soulevée par le docteur, les jambes et les pieds de sœur Julie apparaissent, griffés et égratignés.
>
> – J pour Jésus,
> murmure la sœur infirmière, les yeux rivés sur les mains de sœur Julie. (ES, 122)

Toutefois, la signification scripturaire du mythe est encore une fois détournée, car la raison pour laquelle sœur Julie mortifie son corps n'a rien de pieux, ses blessures trahissant plutôt l'amour incestueux qu'elle porte à son frère et la colère de le voir épouser une autre femme qui, de surcroît, est une étrangère. La lettre « J » inscrite dans les paumes de la novice, interprétée par les religieuses comme l'initiale de Jésus, ne renvoie sans doute pas au Fils de Dieu, mais bien à la passion illicite de Julie pour Joseph.

Afin d'être délivrée de ses pensées et désirs coupables qui l'empêchent de devenir une religieuse comme les autres, sœur Julie décide de faire acte de pénitence, en prenant la posture du Christ sur la Croix : Que je forme une croix, bien droite, avec tout mon corps endolori ! » (ES, 26) Malgré sa volonté de se repentir, la jeune femme se sent abandonnée par Dieu qui ne semble aucunement révéler sa présence dans la chapelle des Dames du Précieux Sang. Elle en vient même à se demander si pour le Fils de Dieu, le laps de temps passé sur la Croix n'eût été, tragiquement, le « moment le plus entier de sa solitude et de son abandon. » (ES, 26) Devant l'absence de toute manifestation divine, sœur Julie a la forte impression que son geste de contrition est dérisoire, aussi se laisse-t-elle envahir d'autant plus aisément par les souvenirs magiques de la cabane de son enfance et de la montagne de B…

Lorsque la mère supérieure supprime les calmants des sœurs malades à l'infirmerie, c'est le chaos absolu qui s'installe dans le couvent et tous les désordres psychiques ou affectifs qu'on arrivait à maîtrisait jusque-là grâce aux médicaments

éclatent au grand jour : les tendances suicidaires, les passions homosexuelles entre les sœurs, la folie. Face à tous ces malheurs, le doute s'insinue même dans l'esprit de la mère supérieure et fait flancher sa foi en Dieu, la poussant à remettre en cause le discours chrétien qui attribue un rôle salutaire à la souffrance à travers le modèle sacrificiel du Christ crucifié :

> Quel Dieu barbare, lui-même victime et complice, cloué sur la croix, ose proclamer que la souffrance est précieuse comme l'or, bonne comme le pain et qu'elle seule peut sauver le monde, l'arracher aux forces du mal et le délivrer des griffes du péché ? (ES, 77)

On retrouve également plusieurs allusions à la Passion dans la nouvelle « Le Printemps de Catherine » où les attitudes très distinctes des deux héroïnes, la religieuse et la serveuse du bistro, face aux horreurs de la guerre, permettent à l'auteure de s'interroger de nouveau sur le sens chrétien de la souffrance. Nathalie, une jeune religieuse pour qui le désordre provoqué par le conflit est un signe démoniaque, se raccroche à sa croyance, aux prières, aux règles de la vie monastique et aux symboles de la Passion christique afin de surmonter son angoisse. Le bois « plein de nœuds et d'échardes » (« PC », 92) du plancher sur lequel s'étend la bonne sœur pour dormir évoque, dans son esprit, le Calvaire du Christ et le bois de la Croix sur laquelle il a été supplicié : « Je coucherai à terre sur la dure … cela me rappellera la croix de Notre-Seigneur. » (PC, 90) Mais la foi de Nathalie ainsi que les prières ferventes qu'elle récite afin de conjurer le malheur ne sont plus d'aucun secours dans le contexte apocalyptique de la guerre. Pour la religieuse en détresse, le cataclysme acquiert des dimensions cosmiques, c'est la planète entière qui semble avoir quitté sa trajectoire céleste habituelle dans un parcours chaotique : « La terre désaxée est sortie de son orbite. Nous sommes précipités pêle-mêle hors de la planète humaine sur laquelle demeurait en son centre la cicatrice d'une croix. » (PC, 98) L'image hyperbolique de la Croix, symbole de la souffrance universelle, se retrouve également dans *L'Enfant chargé de songes* où elle devient une « ombre gigantesque » (ECS, 126) projetée sur la Terre. Lorsque Julien la quitte pour effectuer son voyage à Paris,

Aline se console en se disant que sa peine d'amour est insignifiante dans « l'océan de douleur du monde ». (ECS, 126) Par contre, le chaos qui règne dans le bourg et les éclairs des bombardements transposent Catherine, la jeune serveuse lilliputienne et laide, dans un état jubilatoire, car la guerre lui permet d'être déliée, désormais, de toute servitude envers ses maîtres. Si la belligérance prend pour l'une des allures eschatologiques, pour l'autre elle représente une forme de salut, une sorte de libération à l'envers.

Dans *Kamouraska*, le docteur Nelson, adossé à un arbre, ressemble à un « crucifié », sa posture présageant son « calvaire », l'épreuve terrible qui l'attend – le meurtre d'Antoine Tassy, qui est son ami d'enfance, mais aussi l'époux de la femme qu'il aime : « À quoi penses-tu donc, là, à mes côtés ? Assis par terre sous les pins. Le torse cloué à un arbre. Comme un crucifié. » (K, 146) Son amour pour Élisabeth, passion coupable puisque illicite, deviendra une Passion lourde à porter qui finira par le détruire.

Cependant, en dehors des aspects tragiques de la Passion, Anne Hébert retient d'autres éléments des récits évangéliques, comme les *miracles* accomplis par le Christ. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, on retrouve une allusion à Jésus marchant sur la mer vers le bateau de ses disciples[138] lorsque Stevens s'approche de la demeure des parents de Nora Atkins, sous la pluie torrentielle qui engloutit le village : « Je marche sur les eaux et je tangue dans le vent. » (FB, 103) Pourtant, l'invitation que Stevens adresse aux deux cousines de le rejoindre pour contempler le spectacle ravageur de la tempête n'a rien de rassurant et présage l'autre tempête, intérieure, par laquelle toute la violence amassée dans le cœur noir du jeune homme se déchaînera à travers une folie meurtrière.

Dans *Les Chambres de bois*, on retrouve une allusion à l'histoire biblique des deux sœurs, Marthe et Marie, qui représentent les deux modèles féminins invoqués

[138] *Cf. Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Mt, 14 : 25 : « À la quatrième veille de la nuit, il vint vers eux en marchant sur la mer. »

par le Christ dans l'*Évangile selon saint Luc*. Le texte évangélique raconte que, lorsque Jésus rend visite aux deux femmes, Marthe s'active, en véritable hôtesse, pour accueillir son invité, alors que sa sœur, Marie, reste assise à écouter attentivement les paroles du Maître. Marthe se plaint de n'être pas aidée par sa sœur, mais le Christ lui suggère que l'attitude contemplative que Marie a choisie est plus importante pour la quête spirituelle que les contingences de la vie terrestre. Dans le roman hébertien, Lia, la sœur de Michel compare sa belle-sœur Catherine à Marthe parce que, tout comme l'héroïne biblique, la jeune épouse s'affaire pour entretenir la maison et s'évertue pour plaire à son mari qui ne l'aime pourtant pas. Par contre Lia, qui semble pourtant ne rien faire pour obtenir l'affection de Michel, a droit à une adoration sans bornes de la part de son frère : « "Marthe et Marie", pensait Lia. "L'innocente fait le ménage ; son corps humilié ignore l'amour. La honte de Michel est sur elle. Et moi, Lia, je suis l'honneur et la plus haute vie de Michel." » (CB, 119)

La figure de Véronique

Évoquer la figure de Véronique en rapport avec le mythe christique, tel qu'il ressort des récits canoniques, peut sembler ici hors de propos car, à proprement parler, on ne décèle dans les textes évangéliques aucune allusion ni au nom ni à la présence d'une femme qui, sur le Chemin de Croix, aurait essuyé le visage du Christ avec un linge sur lequel se seraient imprimés les traits du Fils de Dieu. Cependant, l'histoire de Véronique, qui s'est « greffée » sur le mythe biblique, est devenue quasiment inséparable du récit de la Passion et donc, du noyau mythique des Évangiles. Comme l'indique Marie-Madeleine Martin, l'origine du mythe de Véronique est à chercher du côté des évangiles apocryphes, plus précisément dans *l'Évangile de Nicodème* qui date du IVe siècle[139]. Marie-Madeleine Martin souligne que si au Moyen Âge on vénérait Véronique comme une sainte, pendant la Renaissance et jusqu'au XVIIIe

[139] Marie-Madeleine Martin, *Sainte Véronique et le culte de la Sainte Face*, Condé-sur-Noirieux, Corlet imprimeur, 1990, p. 19 (O.E.I.L.).

siècle on avait mis en avant la signification symbolique du nom de « Véronique » laissant croire que l'existence même du personnage serait purement légendaire : « Véronique » proviendrait d'une expression hybride, mi-latine (*vera*), mi-grecque (*icon*), qui veut dire « vraie image » et qui renvoie à la Sainte Face, le linge qui aurait gardé l'empreinte du visage du Christ. Le mythe de Véronique serait né à travers le transfert métonymique par lequel on avait désigné la sainte femme à la place du Saint Suaire. Quelle que soit la vérité historique de l'existence de Véronique, ce qui importe c'est la force mythique de son geste : en tendant son voile au Fils de Dieu afin d'essuyer la sueur de son visage ensanglanté, elle incarne l'image de « la pitié et de la compassion toutes-puissantes[140] », « le dévouement sans limites devant la douleur, l'oubli de toutes les craintes pour secourir un être injustement persécuté[141]. »

Anne Hébert semble s'intéresser de près à l'histoire de Véronique. Or si la référence au personnage sacré figure dans plusieurs de ses textes c'est en raison de la richesse symbolique que recèle le récit mythique. On retrouve une allusion à l'action charitable de Véronique dans *Kamouraska*, où Élisabeth d'Aulnières, lors de ses visions hallucinatoires du voyage du docteur Nelson à Kamouraska, tente d'essuyer le visage de son amant avec un voile, par compassion pour ses souffrances :

> Changée en statue, Véronique fascinée sur le seuil de la porte, au premier étage de l'auberge de Louis Clermont, je réclame en vain un linge doux pour essuyer la face de l'homme que j'aime. (K, 215)

En évoquant l'histoire de Véronique, Anne Hébert renvoie en même temps à un autre personnage biblique, la femme de Loth changée en statue de sel, à travers la technique du chassé-croisé que nous retrouverons également dans le cas de la réécriture des citations scripturaires dans l'œuvre hébertienne. Cependant, une fois de plus, la référence à l'héroïne biblique (Véronique) est tournée ici en dérision, car Élisabeth n'a rien d'une sainte femme, sa prétendue miséricorde étant plutôt une

[140] *Ibid.*, p. 16.
[141] *Ibid.*, p. 17.

manifestation théâtrale, car elle n'hésitera pas à trahir l'homme qu'elle aime lorsqu'il s'agira de sauver son honneur.

On aperçoit une autre référence au linge de Véronique dans la nouvelle « Le Printemps de Catherine », où le Saint Suaire est évoqué dans le contexte tragique de la guerre. Afin d'aider les sœurs de l'hôpital à soigner les blessés, le prêtre est prêt à offrir, en dernier recours, la nappe même de l'autel sacré pour pouvoir en fabriquer des bandages. Le linge liturgique qui sert à panser les visages des soldats, ravagés par des plaies, est identifié au voile mythique voire mystique avec lequel Véronique avait essuyé la face meurtrie du Christ. Ainsi, chaque soldat qui est blessé réitère en quelque sorte le supplice enduré par le Sauveur et la souffrance engendrée par la guerre devient métaphoriquement une Passion démesurément grande qui, contrairement à celle par laquelle le Christ mit fin à tous les malheurs du monde, semble durer éternellement :

> Quelle plaie suprême, immense et farouche s'ajustera donc à la vieille plaie du voile de Véronique ? Quand le Christ aura donné les traits de son visage tuméfié au dernier blessé, notre malheur sera-t-il enfin consommé ? (PC, 88)

Dans *Les Enfants du sabbat*, en évoquant le « calvaire » enduré par l'ingénue sœur Gemma qui souffre de tuberculose et qui vit ses dernières heures, sœur Julie suggère, sur un ton ironique, de sanctifier le linge avec lequel on essuie le visage de la sœur malade : « Préparons un linge blanc pour essuyer sa dernière larme et la dernière goutte de sueur perlant sur son front. Nous en ferons des reliques. » (ES, 144) Ailleurs, les réflexions sarcastiques de Julie visent la sœur infirmière, chargée de s'occuper d'elle et qui semble prêter des vertus sacrées aux serviettes avec lesquelles elle soigne les plaies de la sœur possédée :

> La sœur infirmière (pourtant choisie pour sa placidité et son manque d'imagination) conserve pieusement les linges servant à laver les écorchures, toujours fraîches, de sœur Julie.
> – Vous voulez en faire des reliques, ma sœur ? (ES, 125-126)

B) LE SAINT ESPRIT

Anne Hébert ne s'attaque pas dans ses écrits uniquement à la figure du Christ, mais également à la troisième « personne » du trinôme divin : le Saint Esprit. L'Esprit de Dieu, manifestation de la puissance divine dans les Écritures, est celui qui, dès la Création du monde, plane au-dessus des eaux et que l'évangile johannique identifie au Verbe sacré, à la Parole divine créatrice[142]. C'est encore le souffle divin qui inspire les prophètes et qui gouverne leurs paroles et leurs actes. Il revient également au jour de la Pentecôte chrétienne, lorsqu'il descend sur terre sous la forme des langues de feu. Enfin, c'est grâce à l'intervention du Saint-Esprit qu'est rendue possible la conception miraculeuse de l'enfant Jésus.

Dans *Les Enfants du sabbat*, l'auteure fait allusion aux récits évangéliques, évoquant tantôt avec humour, tantôt avec ironie, le rôle de l'Esprit divin dans l'Immaculée Conception. Ainsi, l'on apprend que les religieuses, s'inspirant du modèle scripturaire de la Vierge, dissimulent leurs désirs sexuels derrière une apparence de sainteté, en identifiant les rares hommes qu'elles ont l'occasion de voir dans le couvent avec le Paraclet :

> 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-même. (ES, 51)

C) LA VIERGE MARIE

Nouvelle Ève, tout comme Jésus incarne le nouvel Adam, Marie est une figure féminine sublimée grâce à son rôle de génitrice sacrée. À l'opposé de l'héroïne de la Genèse, Marie est l'incarnation de la soumission sans faille aux préceptes de Dieu le Père. Contrairement à son ancêtre Ève qui tombe en disgrâce pour avoir franchi l'interdiction divine en goûtant au fruit défendu, Marie, pieuse et obéissante, obtient la bénédiction de son Créateur, rachetant ainsi l'« erreur » de son ancêtre. Les textes canoniques, qui privilégient le récit de la vie du Christ, donnent peu de détails sur

[142] *Cf. Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Gn, 1 : 2.

Marie, surtout sur l'époque précédant la rencontre avec l'ange Gabriel et l'attribution de sa mission divine. Ce sont les évangiles apocryphes qui se chargent de relater son enfance, comme le *Protévangile de Jacques*[143] qui va jusqu'à prétendre que la naissance de la Vierge serait miraculeuse, comme celle du Christ. En effet, Anne, la mère de Marie, qui est stérile, reçoit, telle son ancêtre Sarah, la grâce divine et parvient à enfanter une fille. Pour remercier Dieu de lui avoir accordé le don de la maternité, Anne envoie Marie, dès sa plus jeune enfance, au Temple, afin qu'elle reste pure.

Dans l'œuvre d'Anne Hébert, les allusions à la figure mariale sont le plus souvent parodiques, l'auteure s'intéressant surtout à la version évangélique de la conception du Fils de Dieu qui entre en contradiction logique avec les lois biologiques de la procréation : la Vierge Marie engendre Jésus, par l'unique intercession du Saint-Esprit, tout en conservant sa pureté virginale. Ainsi, dans *Les Enfants du sabbat*, si de nombreuses références scripturaires renvoient à la figure du Christ, sœur Julie représente une image parodique de la Vierge Marie. L'allusion à la prière pour la Vierge tourne au blasphème dans la bouche du docteur Painchaud qui, complètement envoûté par le charme démoniaque de sœur Julie, remplace Dieu par le diable : « Vous êtes bénie entre toutes les femmes […]. Pleine de grâces, le démon est avec vous. » (ES, 134) Tout comme la mère de Dieu, sœur Julie semble, au moins en apparence, être une vierge-mère. Si la Vierge a engendré le Fils de Dieu par l'opération du Saint Esprit, Julie prétend avoir conçu son enfant uniquement par l'intercession du Démon : « Mon enfant n'a pas de père. Il est à moi, à moi seule. J'ai ce pouvoir. » (ES, 176)

Le thème de l'accouplement femme-diable était courant dans les productions littéraires ou cinématographiques des années soixante-soixante-dix, ce qui laisse supposer qu'Anne Hébert n'était pas étrangère à cette tendance. Ainsi, en 1974, une

[143] *Cf. Protévangile de Jacques*, dans *Évangiles apocryphes*, réunis et présentés par France Quéré, Paris, Seuil, 1983.

année avant la publication des *Enfants du sabbat*, on assiste à la sortie du film « L'Exorciste » qui fait le récit d'étranges possessions démoniaques, et quelques années auparavant, à celle d'un autre film célèbre mettant en scène une grossesse « diabolique », « Rosemary's Baby » (1968), réalisé par Roman Polanski.

Dans *Les Enfants du sabbat*, l'ironie mordante d'Anne Hébert n'épargne pas non plus les religieuses du couvent dont l'auteure accuse l'ignorance et la naïveté. Ainsi, lorsqu'elles s'aperçoivent que sœur Julie est tombée enceinte d'une manière qui semble bien mystérieuse, les bonnes sœurs émerveillées, fortes du modèle évangélique de la Vierge Marie, envient presque la grossesse miraculeuse de leur consœur :

> Mon Dieu, quel miracle est-ce là ? Quel rêve ! Pourquoi sœur Julie ? Pourquoi pas moi ? (…) Cet enfant, elle l'a fait toute seule, sans le secours d'aucun homme. (ES, 183)

Pourtant, le mythe de la virginité de sœur Julie n'est qu'une supercherie, car le docteur, le seul à connaître la vérité, refuse de révéler à la mère supérieure que c'est lui le père de l'enfant : « Sœur Julie n'est pas vierge. Jean Painchaud en éprouve un pincement au cœur quasiment insoutenable. » (ES, 176) Ailleurs, tout en s'imaginant tenir dans leurs bras « d'adorables Jésus », les religieuses rêvent de grossesses prodigieuses, pareilles à celle de la Vierge Marie. La référence biblique à l'Immaculée Conception est tournée ici en dérision : « Le Paraclet nous engrosse, à tour de rôle. Le fruit de nos entrailles est béni ». (*ES*, 51)

D) L'APOCALYPSE

Le mythe biblique de l'Apocalypse, tout comme le mythe de la Genèse ou du Déluge, traduit, dans le contexte judéo-chrétien, le scénario eschatologique propre à toute tradition mythique. Ainsi, dans les mythes sumériens, indiens, égyptiens ou grecs on retrouve également des récits sur des cataclysmes par lesquels les divinités, à un moment donné, détruisent le monde pour en créer un nouveau. Comme l'observe M. Éliade, si dans les religions cosmiques l'Univers s'inscrit dans un rythme de destruction

et de recréation périodique, l'apocalypse chrétienne apporte un élément innovateur, car, selon le texte scripturaire, il n'y aura qu'une seule fin du monde, tout comme il n'y a eu qu'une seule Création :

> La Fin du Monde sera unique, tout comme la cosmogonie a été unique. Le Cosmos qui réapparaîtra après la catastrophe sera le même Cosmos créé par Dieu au commencement du temps, mais purifié, régénéré et restauré dans sa gloire primordiale.[144]

Contrairement à la vision temporelle cyclique des autres mythologies, la conception chrétienne s'appuie sur la logique d'un temps « linéaire et irréversible[145] ». À la fin des temps, la nouvelle création sublimée, délivrée du péché, durera éternellement et l'humanité, après avoir subi le Jugement Dernier, sera partagée entre les « élus » qui connaîtront la vie immortelle dans le monde paradisiaque et ceux qui seront condamnés à brûler à jamais dans les flammes de l'enfer.

Le récit qui clôt le Nouveau Testament constitue pour les chrétiens la révélation divine de la Fin du Monde transmise à saint Jean, sous la forme des visions que l'auteur inspiré a consignées par écrit. L'apocalypse johannique n'est pas l'unique texte canonique à contenir des prophéties eschatologiques, puisque les Évangiles synoptiques, tout comme les écrits de quelques prophètes de l'Ancien Testament (Isaïe, Ézéchiel, Zacharie ou Daniel), prédisent la fin du monde à travers des images troublantes, en invoquant plusieurs signes précurseurs du retour de la Création au chaos originel : « le soleil perd sa lumière, la mer déborde les limites où Dieu l'avait confinée, la terre tremble et s'effrite et les empires terrestres s'effondrent sous les coups des Barbares[146]. » Malgré la grande précision avec laquelle les rédacteurs testamentaires dépeignent les événements annonciateurs de la fin du monde, les récits eschatologiques bibliques, comme les mythes d'autres traditions, ne sont que des projections imaginaires des craintes et des désirs humains, car ils ne peuvent se

---

[144] M. Éliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 86.
[145] *Idem.*
[146] J. Lacarrière, *Au cœur des mythologies (En suivant les dieux)*, *op. cit.*, p. 566.

fonder sur « aucun témoignage tangible ni aucune expérience directe[147] ». Pourtant, l'importance de ces mythes est primordiale pour l'*homo mythicus* puisqu'ils lui apportent, à travers des histoires hautement symboliques et qui abondent en images effrayantes ou exaltantes, des réponses concernant sa destinée dans l'au-delà : « C'est pourquoi, en dépit de leur caractère le plus souvent fantastique ou arbitraire, les mythes eschatologiques sont les plus essentiels et les plus riches de conséquences parce que la crainte de l'enfer ou le désir du paradis conditionne en réalité tout son comportement terrestre[148]. »

Parmi les mythes bibliques présents dans l'œuvre d'Anne Hébert, le mythe de l'Apocalypse, comme celui de la Création, du Déluge ou de la Passion du Christ, est l'un des plus fréquemment invoqués. Les allusions à la fin du monde, au châtiment final de l'humanité ou à l'enfer sont fort nombreuses dans les écrits de l'auteure, ce qui prouve que les terrifiantes visions de l'eschatologie scripturaire sont profondément inscrites dans son imaginaire. Le texte hébertien où le mythe apocalyptique transparaît de la manière la plus prégnante est sans doute la nouvelle « Le Torrent ». La mère de François s'érige, face à son fils, en une figure de justicier inhumain, lui rappelant sans cesse les mots les plus terribles de la morale chrétienne : « châtiment », « justice de Dieu », « damnation », « enfer », « discipline », « péché originel » […]. (T, 9) Dès le début, les allusions au jugement dernier et à la justice divine sont présentes dans le discours que l'austère Claudine adresse à son fils, discours fortement moralisateur destiné à inculquer à François le sentiment de sa culpabilité. François, étant né en dehors des liens « sacrés » du mariage, est considéré par sa mère comme le fruit honteux du « péché ». Elle pense obtenir sa rédemption en exigeant de son fils de devenir prêtre, afin qu'il soit à la fois « sacrificateur et victime, comme le Christ » (T, 18). En obligeant le jeune homme à dédier sa vie à la prêtrise, Claudine s'attend à ce que sa conduite soit irréprochable, aussi lui fait-elle endurer maintes privations et

[147] *Ibid.*, p. 421.
[148] *Ibid.*, p. 422.

surveille d'un œil impitoyable chacune de ses actions : « Tu m'en rendras un compte exact aux vacances, et à Dieu aussi, au jour de la justice. » (T, 21) Du matin au soir, rien ne doit échapper à la vigilance de cette mère monstrueuse qui interdit à son fils toute expérience de la joie. Elle garde en mémoire tous les écarts de conduite de François, afin de lui infliger une punition, le moment venu, à l'instar du Dieu de la Bible qui, le jour du Jugement dernier, met en balance les fautes de chaque homme :

> En fait, ma mère enregistrait minutieusement chacun de mes manquements pour m'en dresser le compte, un beau jour, quand je ne m'y attendais plus. Juste au moment où je croyais m'échapper, elle fondait sur moi, implacable, n'ayant rien oublié, détaillant, jour après jour, heure après heure, les choses mêmes que je croyais les plus cachées. (T, 9)

Pourtant, cette mère odieuse qui, au nom de la justice divine, fait endurer à son fils maintes souffrances et le prive de tout bonheur, connaîtra à son tour un châtiment impitoyable, car elle sera piétinée à mort par son cheval Perceval, anéantie par la force déchaînée de cette bête apocalyptique.

Malheureusement, la mort de Claudine n'apporte pas à François la délivrance qu'il avait espérée, puisque la mère avait déjà étouffé en lui toute possibilité de renaître spirituellement ou affectivement. François est livré à lui-même et se méfie de tout être humain, même de sa compagne. Amica n'a rien d'une « amie » à ses yeux, car elle incarne une créature diabolique, proche parente de la mythique Lilith, venue fouiller dans son passé afin de connaître les circonstances de la mort de sa mère et désigner le coupable. Pour François, qui a été « dépossédé du monde » (T, 7) dès son plus jeune âge, le regard inquisiteur d'Amica est insoutenable puisqu'il met à jour ses anciennes angoisses et le force à plonger en lui-même pour vivre le supplice du face-à-face avec sa propre conscience : « De mon vivant, je goûte au jugement dernier : cette confrontation réelle avec soi. » (T, 53)

On retrouve également des allusions à la vision eschatologique biblique dans une autre nouvelle hébertienne, « Le Printemps de Catherine », où la fin du monde est symbolisée par la guerre qui survient en plein printemps. L'anéantissement de la terre par le feu qu'annonce la prophétie de l'Apocalypse johannique est figuré dans le texte

hébertien par l'éclat « or fauve » ou « rouge » des feux qui embrasent le bourg et qui constituent pour Catherine « les signes superbes de la fin du monde » (PC, 89). La renaissance cyclique de la nature se voit contrer par la force meurtrière du « règne de fer et de feu » (PC, 84) qui ravage toute forme de vie, manifestement sans qu'aucune présence divine ne l'en empêche : « Notre Dieu chrétien est-il endormi? » (PC, 84)

Plus loin, une autre référence biblique apparaît à travers la métaphore des semailles et de la moisson. Dans les textes scripturaires, la moisson figure, avec la vendange, parmi les images qui désignent la fin du monde, le jour du Jugement Dernier lorsque Dieu rassemblera devant lui l'humanité entière, en séparant les justes des impies (« le grain de l'ivraie »). Dans « Le Printemps de Catherine », la « moisson » évoque l'horreur semée par la guerre et les conséquences désastreuses que celle-ci va entraîner : « Cris de bêtes et d'hommes. Champs éventrés. Ah! La moisson sera étrange. Voici le jour des semailles, et je frissonne! » (PC, 100) Si dans la révélation eschatologique biblique ceux qui portent le sceau de Dieu sur leur front sont épargnés, au jour du jugement, par la colère divine, dans le récit hébertien, la guerre n'accorde aucune rémission, équivalant à une condamnation irrévocable et universelle à l'enfer : « Que restera-t-il de nous, de nos enfants, de nos œuvres, de nos fruits mûrs, verts ou pourris? Nul discernement, nul choix; le pays entier connaîtra-t-il l'épreuve du feu? » (PC, 84)

Le village que les habitants quittent pour fuir l'ennemi prend des allures apocalyptiques. La confusion règne partout et les hommes se montrent sous leur vrai visage, leurs sentiments et leurs comportements les plus vils, réprimés en temps normal, refaisant surface : « Pouah! Ils sont sales, mesquins, égoïstes! Un homme vole les fruits d'un enfant qui pleure. Un grand garçon renverse sur son passage une vieille femme qui l'empêchait d'avancer. » (PC, 93) Dans la débâcle générale, Catherine est la seule à se sentir à son aise, délivrée de l'ordre ancien qui l'opprimait, c'est-à-dire de sa dépendance envers la patronne du bistrot dans lequel elle travaillait comme serveuse. En regardant avec mépris une femme enceinte tomber, elle se souvient

d'une mise en garde de l'Évangile concernant la fin des temps : « Malheur alors aux femmes qui seront enceintes[149]! » (PC, 96) et lance à celle-ci une malédiction, en voulant se venger ainsi des humiliations qu'elle avait endurées de la part des autres. La Puce, « la femme séchée comme une vieille algue » (PC, 96), se réjouit que, grâce à son insignifiance physique, elle puisse passer inaperçue au milieu de la foule en déroute, n'étant encombrée ni par la maternité, ni par la beauté physique qui fait de Nathalie une proie facile pour un des soldats ennemis.

La guerre sème la souffrance et la mort, elle symbolise aussi l'absence de tout ordre et le chaos qui devient insoutenable pour Nathalie, la jeune religieuse rescapée de son couvent. Accoutumée à mener sa vie selon le rythme et les règles du milieu monastique, elle n'a que faire de sa nouvelle liberté : « Nathalie pleure sa délivrance. Elle pleure sa règle qui la tenait, la dirigeait, la faisait agir promptement et sûrement. » (PC, 97) Néanmoins, aussi invraisemblable que cela puisse paraître, la guerre apporte à La Puce, l'orpheline maltraitée et humiliée, une sorte d'affranchissement de l'ordre ancien. Malgré les signes extérieurs du désordre apocalyptique : « La fumée ternit le soleil, les prairies sont ravagées » (PC, 95), Catherine a l'impression de connaître son premier « printemps » puisqu'elle renaît dans un monde libre, où elle n'est plus l'esclave de personne.

La fin du monde et la crainte du Jugement dernier auquel Dieu soumettra les hommes préoccupent également Joseph, dans *Les Enfants du sabbat.* Issu d'une famille de sorciers, Joseph est le seul à refuser de basculer de « l'autre côté du monde ». Étant plutôt attiré par la sainteté, il assiste régulièrement à la messe célébrée dans l'église du village. Ce qui marque le plus profondément son esprit, ce sont les prédications du célébrant sur l'Apocalypse et sur la répartition de l'humanité, à la fin des temps, en deux camps – les justes et les méchants : « Il se promet d'être du côté des bons et jure d'entraîner sa sœur avec lui sur la route étroite. » (ES, 152) Mais ce

[149] *Cf. Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Mt, 24 : 19 : « Malheur à celles qui seront enceintes et à celles qui allaiteront en ces jours-là ! »

n'est pas uniquement à l'église que l'on prêche sur la fin du monde; le sergent recruteur parvient à convaincre aussi Joseph de s'enrôler dans l'armée pour « aller combattre le diable dans les vieux pays » (ES, 153). Il ne faut pas oublier que l'action du roman est située dans les années quarante, pendant la deuxième guerre mondiale, l'auteure faisant figurer Hitler dans l'imaginaire populaire comme l'incarnation même de l'Antéchrist. Anne Hébert note non sans humour les constats naïfs de ceux pour qui la guerre qui a lieu en Europe est un signe de la fin du monde, puisque Satan y sévit : « – De l'autre bord de la rivière que ça se trouve. Y s'appelle Hitler. Y paraît qu'y met tout à feu et à sang par là. C'est l'antéchrist qu'y disent. » (ES, 153)

Les Anges de l'Apocalypse

Dans le récit apocalyptique, les anges qui annoncent les malheurs qui s'abattront sur la terre sont au nombre de sept, tout comme les cités qui subissent la malédiction divine, et ils ont à leur tête l'archange Michel, le vainqueur du Dragon. En soufflant dans des trompettes, les anges de l'Apocalypse déclenchent, sur l'ordre divin, de terribles fléaux comme la grêle, le feu, des sauterelles ou des tremblements de terre, tous ces cataclysmes étant censés exterminer les impies.

Dans l'œuvre hébertienne, on voit apparaître des allusions tantôt à l'Ange de l'Apocalypse qui souffle dans la trompette afin d'annoncer le jugement de Dieu, tantôt à saint Michel, le chef des armées angéliques. Dans *Les Fous de Bassan*, pendant que le révérend Nicolas Jones s'interroge sur sa part de responsabilité dans le drame survenu à Griffin Creek, Perceval lui apparaît en rêve, pareil à un émissaire divin soufflant dans la trompette du Jugement Dernier : « Vu Perceval en songe, ange d'apocalypse, debout sur la ligne d'horizon, corps d'homme, tête de chérubin, les joues gonflées à tant souffler dans la trompette du Jugement. » (FB, 51) Cette vision traduit l'angoisse qu'éprouve le pasteur à l'idée de comparaître devant le Seigneur, le jour du jugement, et de devoir témoigner de ses actions coupables inspirées par le démon.

Les émissaires divins invoqués dans l'œuvre d'Anne Hébert ne sont pas des créatures séraphiques et bienveillantes, mais des anges justiciers qui mettent en accusation les hommes et qui sont chargés d'exécuter la vengeance divine. Ainsi, dans « Le Torrent », François se souvient que, pendant son enfance, sa mère lui avait enseigné que leur rôle était de surveiller les pécheurs et de les châtier : « Pour me raisonner, je me disais que ce ne pouvait être qu'un mauvais ange, car les bons font la police de Dieu et punissent les petits enfants trop tendres. » (T, 54)

L'Ange de l'Apocalypse laisse parfois la place à l'archange Michel ou encore au légendaire saint Georges, même si le combat mythique entre le Bien et le Mal acquiert, selon le contexte hébertien, des significations ambiguës. Ainsi, dans *Kamouraska*, le meurtre passionnel accompli par le docteur Nelson prend, aux yeux d'Élisabeth, la valeur d'un acte de justice, étant projeté sur le canevas mythique de la lutte de saint Georges contre le dragon : « Punir les méchants, récompenser les bons. Délivrer la princesse suppliciée, terrasser le dragon féroce qui la tient captive. Justice, justice, justice… » (K, 161) Toutefois, même si le docteur George Nelson veut être un saint, ce qui le pousse à embrasser la carrière de médecin et à sauver des vies, ses notions de bien et de mal ne sont pas toujours en accord avec la morale chrétienne : il n'hésite par à s'ériger en justicier divin lorsqu'il s'agit de tuer Antoine afin de délivrer Élisabeth de son mari « monstrueux » (K, 97). Il apparaît dans le roman tel le Cavalier de l'Apocalypse, mais son cheval est décrit par les témoins au procès comme une bête fabuleuse qui semble surgie des ténèbres de la terre :

> Ce cheval est encore plus extraordinaire que vous ne pouvez croire. Tous les aubergistes du bas du fleuve, de Sorel à Kamouraska, vous parleront, qui de sa force et de son endurance, qui de sa beauté de prince des ténèbres. (K, 166)

Dans la nouvelle « Le Torrent », on retrouve une autre incarnation de l'archange à travers le personnage de la mère de François Perreault, Claudine. Lorsqu'elle rencontre l'ivrogne qui la reconnaît et qui révèle son terrible secret, Claudine s'offusque de ce qu'il ait osé lui manquer de respect en la tutoyant et frappe l'homme à la tête avec la branche dont elle se sert pour rentrer le bétail. Avec sa

« trique toute frémissante à la main » (T, 15), penchée au-dessus de l'homme qu'elle a terrassé, Claudine paraît, aux yeux terrifiés de François, telle une « immense » créature mythique. Elle évoque, bien que d'une manière dérisoire, l'archange Michel combattant le Dragon, car, en assommant l'inconnu, elle punit celui qui incarne une humanité déchue qu'elle veut fuir et qui lui rappelle, malgré tout, son propre péché.

Plus loin, François se souvient de la « voix éraillée » de l'homme ivre qui avait appelé Claudine par son prénom, comme de celle d'un « démon » (T, 19). La colère de cette femme mauvaise, qui semble se prendre pour Dieu en personne, atteint François le jour où il tente de lui désobéir : Claudine frappe François à la tête avec l'énorme trousseau qu'elle tient à la main et dans lequel elle semble détenir « toutes les clés du monde » (T, 25). L'on ne manque pas de voir ici une autre allusion parodique à un personnage scripturaire, l'apôtre Pierre, à qui Jésus confie le rôle de gardien du royaume des Cieux. L'immense trousseau de clés que Claudine possède et dont elle se sert comme d'une arme dévoile l'attitude despotique et cruelle qu'elle a envers son fils.

Toutefois, le « combat » entre Claudine et son fils est inégal, et si François est perdant c'est parce qu'il est mentalement et physiquement amoindri face à sa mère. Le véritable adversaire de la mère, celui qui est capable de la vaincre, est symbolisé par Perceval, le cheval indomptable qu'elle fait venir au domaine. Perceval, désigné dans la nouvelle comme une « bête frémissante » (T, 29), comme un « démon captif » (T, 32), évoque l'un des chevaux de l'Apocalypse, chevauché par l'archange Michel, incarné métaphoriquement par François. L'affrontement final entre la mère et le cheval prend des allures apocalyptiques : Perceval, avatar du destrier biblique, vient terrasser le Dragon symbolisé par la mère de François. Néanmoins, si dans le récit apocalyptique c'est le Cavalier (Saint Michel) qui capture la Bête et la jette dans l'étang de feu et de soufre, dans la nouvelle hébertienne c'est à Perceval-même que revient le rôle de justicier divin ; il parvient à anéantir la « grande » Claudine, délivrant ainsi François de la domination tyrannique de sa mère.

E) SATAN

Le personnage scripturaire dont la présence est sans doute la plus protéiforme dans l'œuvre hébertienne est le diable, plus couramment appelé dans les textes bibliques Satan. Dans la tradition judéo-chrétienne, Satan est un ange déchu, connu auparavant sous le nom « lumineux » de Lucifer, qui aurait appartenu anciennement au royaume divin mais qui, s'étant rebellé contre le Créateur, aurait été chassé des cieux, devenant à jamais son adversaire. J. Lacarrière note que, à la différence des mythes manichéens où les démons sont des « créations de l'esprit des Ténèbres », dans la conception chrétienne, le Mal, incarné par Satan et son cortège de démons, n'est pas représenté comme une entité distincte du Bien mais comme une « perversion » de ce dernier, comme un détournement des projets de Dieu[150]. Il va de soi que cette dialectique chrétienne du Bien et du Mal a laissé son empreinte sur l'œuvre hébertienne où, comme nous allons le voir dans la troisième partie de notre recherche, l'ange et la bête sont aussi inséparables que l'endroit et l'envers d'un miroir.

Dans l'imaginaire biblique, comme dans celui d'autres mythologies, tout en étant désigné par mille noms et se présentant sous diverses apparences, le diable incarne l'archétype du mal ou du Chaos, il accomplit le rôle ingrat d'un opposant faisant face à un Créateur foncièrement bon dont il s'efforce de contrer les desseins à l'égard de l'humanité. Le diable étant celui qui « divise », comme l'indique son étymon grec « *diabolos* », signifiant « qui désunit[151] », il symbolise certains des défauts humains les plus méprisables tels « la médisance ou la calomnie, souvent la haine et l'envie[152] ». C'est Satan qui, dans l'Ancien Testament, provoque la déchéance de Job, afin de mettre à l'épreuve la fidélité de celui-ci envers Dieu. Dans le Nouveau Testament, l'une des images les plus connues qui servent à figurer Satan est celle évoquée par Jésus dans la parabole de l'ivraie[153] : le Malin serait, d'après les récits

---

[150] J. Lacarrière, *Au cœur des mythologies (En suivant les dieux)*, *op. cit.*, p. 505.
[151] *Cf. Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 635 (« diable »).
[152] A.-M. Gérard, *Dictionnaire de la Bible*, *op. cit.*, p. 269 (« Diable »).
[153] *Cf.* l'*Évangile selon saint Matthieu*, 13 : 24-30, *Bible de Jérusalem*, *op. cit.*

évangéliques, celui qui a semé l'ivraie au beau milieu d'un champ de blé, en abîmant la récolte, ce qui indique le rôle perturbateur du démon qui vient s'immiscer dans la Création afin de la pervertir. Enfin, dans l'Apocalypse, c'est toujours le prince des ténèbres qu'on enchaîne et qu'on jette dans « l'étang de feu et de soufre » (Ap, 20 : 10) afin qu'il s'y consume éternellement.

Si on le désigne dans les écrits bibliques sous des noms tels que Béelzéboul (Baal Zébub ou Belzébuth), le grand Dragon, le Malin, l'appellation la plus courante qu'on y rencontre est celle de « Satan », ce qui veut dire en hébreu « l'adversaire » ou « l'accusateur[154] ». Même l'antique Serpent, celui qui tente Ève dans le jardin d'Éden, n'est autre, selon les Écritures, que le diable ou Satan, l'éternel rival de Dieu. La mythologie biblique attribue à Satan la faculté de prendre d'innombrables aspects, parmi lesquels l'un des plus familiers est celui d'une créature fantastique à tête de bouc et aux pieds fourchus. Selon J. Lacarrière, « sa figure médiévale traditionnelle de personnage cornu et barbu aux pieds de bouc est due à l'influence des satyres antiques qui, au moment où l'Empire romain se convertit au christianisme, devinrent les démons et les mauvais esprits de la nouvelle religion[155]. » L'imaginaire judéo-chrétien s'est nourri de ces croyances populaires et de l'interprétation littérale de la Bible, préférée par les premiers chrétiens à l'explication allégorique imposée par les théologiens puisque les « visions d'anges trompetteurs ou de diables cornus brassant la poix et le goudron dans les Enfers[156] » étaient plus évocatrices. Quelle que soit son apparence, le diable est, dans la théologie chrétienne, l'esprit qui nie et qui s'oppose à Dieu, il est le « singe de Dieu », comme l'appelait Tertullien, incarnant la parodie du Créateur et ayant pour fonction éternelle de *détourner* les projets divins, de les empêcher d'aboutir. Le diable occupe également une place importante dans la mythologie folklorique où il représente un objet de dérision, étant par là-même une figure parodique.

---

[154] A.-M. Gérard, *Dictionnaire de la Bible*, *op. cit.*, p.1252-1253 (« Satan »).
[155] J. Lacarrière, *Au cœur des mythologies (En suivant les dieux)*, *op. cit.*, p. 515.
[156] *Ibid.*, p. 499.

Toutefois, si dans le scénario de la Genèse biblique Satan symbolise un ennemi malveillant, dans l'univers hébertien il représente une figure mythique centrale équivoque. Le mythe du Prince des ténèbres opère dans l'œuvre à plusieurs niveaux : sur le plan thématique, l'on retrouve le diable comme une présence sous-jacente, symbolisant le côté obscur des personnages, leur face démoniaque. C'est lui qui permet de démasquer l'hypocrisie des personnages, de dénoncer la fausseté de leurs bons sentiments en mettant au jour l'envers du décor, leurs passions secrètes et violentes. Ainsi, tout être apparemment innocent laisse entrevoir un double monstrueux, l'ange et le démon étant indissociablement liés. En outre, dans le cadre de la réécriture des mythes bibliques, le Malin devient l'emblème de la dérision et de la déconstruction parodique des récits et des textes scripturaires.

Anne Hébert emprunte quelques représentations diaboliques à l'imaginaire biblique, mais elle leur accorde des significations différentes, selon le contexte narratif propre à chacun de ses textes. Ainsi, on retrouve une référence à la métaphore biblique de l'ivraie dans la nouvelle « Le Printemps de Catherine », où elle symbolise la force dévastatrice de la guerre qui anéantit à la fois les champs de blé et le village, en les brûlant : « Or, voici que l'ennemi est venu brouiller les graines, semer l'ivraie, tracer ses propres sillons, contrariant le sens que nous donnons à nos cultures. » (PC, 83) Plusieurs figures « infernales » apparaissent dans l'univers hébertien : sœur Julie et son père, Adélard, dans *Les Enfants du sabbat* ; Lydie, la jeune voleuse de chevaux, dans *L'Enfant chargé de songes* ; Héloïse, la vampire qui hante le métro parisien, dans le roman qui porte son nom ; Élisabeth d'Aulnières, l'épouse adultérine et son amant, le docteur Nelson, dans *Kamouraska* ; Amica, la jeune gitane que François accueille chez lui, dans « Le Torrent » ; ou encore Lia, l'énigmatique sœur de Michel, dans *Les Chambres de bois.*

Dans *L'Enfant chargé de songes*, lorsque les habitants du village découvrent au matin leurs chevaux éreintés après les chevauchées nocturnes de Lydie, ils pensent qu'il s'agit d'interventions démoniaques et font appel aux bénédictions du prêtre. Lydie

apparaît aux villageois sous les traits d'une « reine nocturne » (ECS, 42) une créature fantomatique hissée sur son cheval, se présentant à eux comme une étrange vision. Cette mystérieuse adolescente exerce une forte attirance sur les enfants de Pauline, Julien et Hélène ; ceux-ci deviennent en quelque sorte ses disciples, malgré la méfiance de leur mère qui s'oppose à cette amitié qu'elle voit d'un mauvais œil. Les craintes de Pauline s'avèrent fondées, car, entraînée par les élans fous de Lydie, la petite Hélène connaît une fin tragique, se noyant dans la rivière.

Les allusions au prince des enfers sont partout dans l'œuvre d'Anne Hébert, chaque texte l'évoquant d'une manière ou d'une autre. On apprend dans *Kamouraska* qu'Élisabeth a « le diable dans le corps » (K, 51) et que sa mère et ses tantes ne pourront jamais faire d'elle une jeune fille sage et bien éduquée. Avant même de naître, dans le ventre de sa mère, elle est déjà une « petite fille malfaisante » (K, 51) puisque, pareille à un cabri, elle donne des coups de pieds afin de réveiller sa mère évanouie. La comparaison du fœtus qui s'ébat avec un chevreau fait allusion au diable et préfigure le caractère diabolique d'Élisabeth.

Les servantes qui se succèdent dans la maison du deuxième mari d'Élisabeth ont de quoi effrayer l'épouse tourmentée par la mémoire du meurtre dont elle a été complice. La première créature de souche démoniaque ayant pénétré dans le foyer de Mme Rolland est Aurélie Caron, cette servante au profil prognathe dont le patronyme évoque le passeur infernal de la mythologie hellénique. Florida, la vieille servante aux « mollets de coq » (K, 32), est la deuxième « fille de l'enfer » (K, 33) qui s'introduit dans la demeure des Rolland, afin de démasquer, selon Élisabeth, le terrible secret qu'elle s'efforce de taire : « Florida est le diable. J'ai pris le diable à mon service. » (K, 32-33) Étrangement, dans « Le Torrent », François, qui a lui aussi un secret effrayant à cacher, fait la même réflexion à propos d'Amica, la jeune gitane aux longs cheveux noirs qu'il amène chez lui, mais dont il se méfie terriblement : « Amica est le diable. Je convie le diable chez moi. » (T, 44)

Le docteur Nelson est lui-aussi présenté comme un personnage inquiétant, ambigu, qui semble être surgi des ténèbres infernales. S'il apparaît parfois comme un émissaire divin, comme un saint qui sacrifie sa vie au service des autres, d'autres fois George Nelson est assimilé à une figure démoniaque, comme en témoigne Aurélie, l'une des servantes d'Élisabeth : « Le plus grand diable, c'est vous, Monsieur le docteur! » (K, 172) Ailleurs, c'est toujours Aurélie qui affirme, en s'adressant à sa maîtresse : « Quant à votre petit docteur, c'est le roi des démons. » (K, 190) Pendant l'une de ses visions hallucinatoires, Élisabeth imagine son amant semblable à une bête sauvage et elle ressent que, derrière son masque de « fausse bonté » (K, 127), il dissimule une nature malfaisante : « Ses dents blanches sont pointues comme des crocs. » (K, 127)

Dans *Héloïse*, on voit apparaître deux créatures de l'enfer : Héloïse et Bottereau. Héloïse incarne pour Bernand, l'étudiant en droit, une beauté envoûtante, ténébreuse, qui l'obsède au point qu'il veuille se séparer de sa fiancée, Christine, une jeune danseuse joviale et pleine de vie. Héloïse est une vampire, une mort-vivante, comme le prouve son absence de reflet lorsqu'elle se regarde dans le miroir chez Bernard. La fascination morbide que le jeune homme éprouve envers Héloïse l'entraînera dans une chute libre, qui détruira son couple et le mènera à sa perte.

Bottereau est un « vieux démon » (H, 54) qui a « une barbe grisonnante, des yeux marron, tristes, couleur de boue » (H, 22) et qui vit, avec sa compagne Héloïse, dans les profondeurs du métro parisien, avatar moderne du royaume infernal. Bernard et Christine font sa connaissance pendant leur recherche d'un appartement ; il se présente sous les traits d'un agent immobilier véreux et asthmatique et il fait visiter au jeune couple un appartement style 1900 dont l'aspect vétuste et le manque de confort déplaisent à Christine, mais qui conviennent à merveille à Bernard, possédé déjà par le charme maléfique d'Héloïse. Pour visiter cet appartement ancien, situé sur la rive droite, Bottereau fait franchir à Christine et à Bernard le pont au-dessus de la Seine, ce

qui équivaut à la traversée du fleuve mythique qui sépare le monde des vivants de celui des morts.

Deux figures diaboliques occupent le devant de la scène dans *Les Enfants du sabbat* : sœur Julie de la Trinité, officiellement religieuse au couvent des Dames du Précieux Sang et sorcière dans l'âme, et son père Adélard, qui incarne le diable d'une manière majestueuse, si l'on ose dire. Quant à sœur Julie de la Trinité, c'est sans doute le personnage féminin le plus « diabolique » de tout l'imaginaire hébertien. Les indices de la nature démoniaque de Julie sont nombreux dans le roman. Ainsi, lorsque le docteur examine la jeune femme qui semble souffrante, elle lui avoue que son malaise est dû à sa cornette qui lui serre terriblement la tête et qui lui provoque des brûlures :

> Je ne puis plus supporter la coiffe. Elle me brûle comme du feu. Notre mère supérieure vous le dira. Elle a vu, de ses yeux, les traces rouges dans mon cou, sur mon front et ma nuque. Cela me serre comme un étau. Des tenailles de fer terribles. (ES, 13)

En outre, comme les symptômes de sa maladie s'aggravent au fur et à mesure qu'approche la date fatidique de sa profession de foi, la mère supérieure lui conseille de prier ardemment pour chasser « la tentation du démon ». (ES, 14) Cependant, plus tard, lorsqu'elle se rend à la chapelle pour se confesser, les signes de son malaise reprennent d'une manière encore plus violente, comme si une force démoniaque l'empêchait d'avancer : « En approchant de la chapelle, sœur Julie ralentit le pas. Ses jupes redeviennent très lourdes et sa coiffe extrêmement serrée sur sa tête, le long de ses joues. » (ES, 23) Lorsque le docteur Painchaud examine sœur Julie, il découvre au bas de son dos une étrange cicatrice de forme carrée qui enflamme l'imagination de la mère supérieure et lui fait croire aux miracles : elle pense que sœur Julie aurait reçu les stigmates du Seigneur alors qu'elle effectuait sa méditation matinale. En réalité, il s'agit plutôt de la *stigma diaboli*, cette marque insensible laissée sur le corps du possédé et qui symbolise le pacte démoniaque ; en effet, l'empreinte se trouvant sur le corps de sœur Julie est la trace d'une brûlure rituelle avec laquelle on l'a marquée pendant le sabbat.

La jeune religieuse, par ses agissements étranges qui laissent croire qu'elle est possédée par le démon, inspire la terreur aux dames du Précieux Sang. Même le docteur Painchaud tente d'échapper à son regard, craignant d'être accaparé par son esprit maléfique. Elle est fière d'être le dernier rejeton d'une généalogie de sorcières ayant toutes engendré leur progéniture en s'unissant avec le Prince des enfers ou au moins avec un homme qui ait pris son apparence :

> Toute une lignée de femmes aux yeux vipérins, venues des vieux pays, débarquées, il y a trois cents ans, avec leurs pouvoirs et leurs sorts en guise de bagages, s'accouplant avec le diable, de génération en génération, du moins choisissant avec soin l'homme qui lui ressemble le plus, de barbe rousse ou noire, d'esprit maléfique et de corps lubrique, le reconnaissant, le moment venu, entre tous les hommes, à des lieues à la ronde. (ES, 92)

Julie fera honneur à son ascendance de sorcières, parce qu'elle conçoit un enfant qui, affirme-t-elle, est le fruit de son union avec le diable, le géniteur mythique de toutes ces femmes maudites. Cependant, comme le bébé de sœur Julie naît au couvent, alors qu'aucun contact avec un homme n'est autorisé, la mère supérieure, scandalisée et horrifiée, se charge d'anéantir cette petite créature qui semble surgie des flammes de l'enfer : « Rouge et fripé, grimaçant, oreilles volumineuses, tête énorme, déformée et sans cou, mains violettes, abdomen saillant, membres grêles, sexe géant, il ramène ses petits bras vers sa poitrine et ses petites cuisses vers son ventre. […] "C'est le fils du démon, pense Léo-Z. Flageole. " » (ES, 186)

Une fois que son initiation à la sorcellerie est accomplie, à travers l'inceste rituel entre le père et la fille, sœur Julie prend pleinement possession de ses pouvoirs magiques et pense déjà à supplanter sa mère, sous prétexte que deux sorcières ne peuvent pas vivre sous le même toit, la plus vieille devant céder la place à la plus jeune. En effet, les enfants et le père quitteront la montagne de B…, juste avant qu'un des villageois, furieux contre les sorciers dont le breuvage maudit (la bagosse) a fait plusieurs victimes, mette le feu à la cabane dans laquelle Philomène se trouve seule et enfermée.

Le père de Julie, Adélard, dont le prénom est sans doute un jeu de sonorités burlesque sur le nom « saint » d'Abélard, représente l'avatar le plus impressionnant de Satan dans tout l'univers hébertien. C'est lui qui préside le sabbat des sorciers dans la montagne de B…, lieu magique qui, tout en étant désigné géographiquement par cette initiale énigmatique, ne manque pas d'évoquer le nom de Behémoth, ce monstre biblique assimilé par la tradition chrétienne au diable, ou encore celui de Belzébuth qui figure parmi les nombreuses appellations attribuées au Malin. Ainsi, pendant le rituel de la messe noire qui a lieu dans la montagne de B…, sœur Julie identifie son père au démon lorsqu'il s'apprête à lui faire subir la violence de l'inceste. L'apparence d'Adélard évoque clairement les représentations du Diable dans l'imaginaire populaire chrétien– on le voit déguisé en satyre, portant sur sa tête des cornes de vache et une couronne de feuilles, son visage étant dissimulé sous un masque noir : « Une grande ombre d'homme cornu était là debout devant elle, le visage plein de suie, la poitrine noire soulevée par une respiration oppressée. Le bas du visage était caché par une sorte d'étoffe noire, luisante. » (ES, 44). La figure diabolique d'Adélard acquiert des dimensions hyperboliques, symbolisant le diable dans sa toute-puissance lorsqu'il lève le couteau pour immoler le petit cochon de lait qui constitue l'offrande offerte au démon : « La lame brille un instant au-dessus de la tête feuillue et cornue du père. Tout nu et velu, immense, il n'a jamais semblé plus terrible ni plus majestueux. » (ES, 41) Le geste d'Adélard peut être interprété comme un renversement parodique de l'histoire biblique d'Abraham lorsque celui-ci s'apprête à sacrifier son fils Isaac sur l'autel divin en gage de sa foi inébranlable en Yahvé : « Abraham étendit la main et saisit le couteau pour immoler son fils. » (Gn, 22 : 10). Dans le récit testamentaire, Dieu, convaincu du dévouement sans faille de son serviteur, lui permet d'épargner l'enfant et de remplacer l'holocauste par un bélier.

À un autre moment, Adélard apparaît sous la forme d'un serpent prêt à dévorer deux petits lapins, vision qui traduit symboliquement le rituel cruel d'initiation à la sorcellerie que le père fera accomplir à sa fille, Julie. En effet, pendant que les

participants au sabbat se sont endormis, Adélard se fait passer pour le diable en personne auprès de sa petite fille et, sous prétexte qu'il doit prendre possession de son corps, la violente. Plus tard, quand Julie parvient à l'âge de l'adolescence, le père réitère l'inceste rituel et l'on retrouve de nouveau la référence mythique au Serpent tentateur du couple paradisiaque : « C'est l'Arbre de Science, l'Arbre de Vie, le serpent qui a vaincu Dieu qui se trouve à présent planté dans ton corps […] » (ES, 69) En faisant croire à sa fille qu'il est l'incarnation du démon, Adélard ne fait que déguiser sous une enveloppe mythique son acte de barbarie, en cherchant à justifier l'inconcevable : « L'homme roux se couche sur moi. Il prétend qu'il est le diable. Moi, je crois que c'est mon père. Mon père est le diable. » (ES, 64)

Mais au-delà des incarnations hébertiennes de Satan, la présence de celui-ci se manifeste dans l'imaginaire de l'auteure à travers la terrible frayeur qu'il inspire. Ainsi, dans *Les Enfants du sabbat*, il est omniprésent dans le couvent des dames du Précieux Sang, grâce à la force démoniaque qui émane de sœur Julie, alors même que le souffle de Dieu semble être entièrement absent de cette demeure sacrée. Ainsi, lorsque la démoniaque sœur Julie sème le désordre et la panique au couvent, mère Clotilde retrouve une de ses anciennes peurs d'enfance, celle du démon caché sous son lit :

> La supérieure des dames du Précieux Sang vient de retrouver intacte la plus vieille terreur de son enfance lointaine : la certitude quasi absolue que le diable se trouve caché sous son lit et que, d'un moment à l'autre, il va la tirer par les pieds pour la dévorer. (ES, 61)

Ailleurs dans le même roman, pendant la veillée pascale, le cierge allumé que sœur Gemma avait déposé derrière l'autel et qu'elle devait ramener par la suite pour exprimer symboliquement la résurrection du Christ, est retrouvé éteint, ce qui représente, aux yeux des religieuses, une manifestation du démon : « Ce cierge éteint, c'est un signe du diable, c'est certain. » (ES, 82) C'est encore à sœur Gemma, dont le prénom même suggère que son esprit est pur comme une gemme, que l'aumônier confie la tâche de délivrer l'âme de sa consœur de la possession diabolique,

puisqu'elle est la seule à pouvoir « déceler la pestilence du démon dans l'âme de sœur Julie » (ES, 137).

Cependant, même si les figures diaboliques féminines apparaissent comme des femmes à la beauté envoûtante et aux pouvoirs obscurs qui semblent relever de la sorcellerie, elles ne sont pas pour autant assimilées au Diable en personne. Ces créatures ensorceleuses auxquelles l'on attribue des puissances maléfiques apparaissent plutôt comme les compagnes, les acolytes ou les disciples du prince des ténèbres. D'ailleurs, les textes hébertiens mettent en évidence le fait que les accusations de possession démoniaque à l'encontre de ces femmes sont proférées la plupart du temps par des hommes : dans « Le Torrent », c'est François qui identifie Amica au diable ; dans *Les Chambres de bois*, c'est Michel qui accuse Catherine de connivence avec le démon et dans *Les Enfants du sabbat* c'est l'aumônier qui est chargé d'exorciser sœur Julie.

Par contre, les personnages masculins, bien que leur présence soit moins importante dans l'œuvre, se présentent parfois comme de véritables avatars de Belzébuth, tels le sorcier Adélard dans *Les Enfants du sabbat*, le docteur Nelson dans *Kamouraska* ou encore le vampire Bottereau dans *Héloïse.* Cette relation qui unit les personnages féminins et masculins dans l'hiérarchie diabolique trouve sa meilleure expression dans une image hébertienne des *Enfants du sabbat* où le diable figure en tant que géniteur de plusieurs générations de sorcières. Satan apparaît dans toute sa « splendeur » de prince des ténèbres dans la chambre de l'aumônier Léo-Z. Flageole lorsque sœur Julie révèle à celui-ci la vision fantasmatique de sa généalogie maternelle, les ancêtres de la jeune femme surgissant devant les yeux terrifiés de l'aumônier pareilles à des poupées russes : « Il est là dans la pièce. De toute sa haute taille. Sa barbe de bouc. Ses yeux en amande. Sa face en lame de couteau. Une aisance à nulle autre pareille, dans le rire et la moquerie. » (ES, 104)

CONCLUSION

L'auteure retient des histoires sacrées les moments clés, ceux qui ont fait basculer la destinée du peuple élu, et par extension, de l'humanité entière : la Création (le premier couple, Adam et Ève), la Chute (le péché originel et l'expulsion du paradis), le Déluge (comme punition de l'humanité corrompue), la naissance et la Passion du Christ et, enfin, l'ultime châtiment, évoqué dans le récit terrifiant de l'Apocalypse. Les mythes bibliques de l'Ancien et du Nouveau Testament qui inspirent l'œuvre hébertienne (la Création, la Chute, le Déluge, la Passion ou l'Apocalypse) reproduisent invariablement, à travers des visions parfois terrifiantes, le même scénario mythique : suite à un acte transgressif de la part de sa créature, Dieu inflige à celle-ci un châtiment, la condamnant à la souffrance qui est censée lui permettre de racheter ses péchés. Dans le récit de la Genèse, c'est parce qu'ils se sont rendus *coupables* face à Dieu qu'Adam et Ève ont été chassés du Paradis terrestre, condamnés à une vie mortelle et remplie de souffrances. Lorsque Dieu décide de provoquer le Déluge sur terre c'est afin de punir une humanité déchue qui ne se soumet plus aux commandements divins. Les Évangiles nous racontent que Dieu envoie son propre Fils sur terre, en lui confiant la rude tâche de porter tous les péchés du monde. Enfin, dans le récit apocalyptique, Dieu soumet l'humanité à un dernier Jugement, en séparant les bons et les mauvais, les justes qui vivront pour toujours dans le royaume céleste et ceux qui brûleront éternellement dans l'enfer. L'économie morale de tous ces récits scripturaires comporte trois éléments : la faute commise par la créature envers son Créateur, la punition qui s'ensuit (surtout dans l'Ancien Testament) et la possibilité du salut pour l'être humain qui se repentit de ses mauvaises actions (dans le Nouveau Testament).

Si le Dieu de l'Ancien Testament peut être vindicatif, cruel, demander des sacrifices et punir de manière impitoyable ses sujets, les récits néo-testamentaires « corrigent » cette vision, en proposant, à travers la figure christique, l'image d'un Dieu

fondamentalement bon et miséricordieux, prêt à pardonner. Dans l'univers hébertien, l'omniprésence de l'idée de culpabilité et de punition laisse croire que l'auteure a privilégié la vision vétéro-testamentaire du Dieu terrible par rapport à celle d'un Dieu bienveillant, telle qu'elle est présentée dans les Évangiles. Le discours moral culpabilisant de l'Église catholique au Québec dans les années trente, dans le contexte de la domination cléricale, y est sûrement pour beaucoup.

La réécriture hébertienne des mythes bibliques se placerait-elle sous le signe « diabolique », dans le sens étymologique du terme, dans la mesure où, tout en parodiant la vision conventionnelle de ces mythes, elle la réinterprète sous un nouveau jour ? L'écart, la distanciation ironique voire sarcastique qu'on retrouve dans le discours de certains personnages hébertiens par rapport aux textes ou aux récits scripturaires ainsi qu'à l'égard de l'Église et des représentants cléricaux évoque en quelque sorte le rôle de Lucifer dans l'épopée biblique : étant « l'esprit qui nie » et qui « divise », il est aussi l'intellect lucide qui critique la Création divine, qui contredit Dieu et qui attire les humains à lui en décelant leurs faiblesses. Cette revalorisation de l'ange déchu dans l'œuvre hébertienne n'est pas sans rappeler le rôle d'« éclaireur » joué par Lucifer, le « porteur (*fere*) de lumière (*lux*) », c'est-à-dire de connaissance, dans la tradition romantique : en effet, comme nous l'avions mis en évidence à propos du mythe de Lilith, les auteurs romantiques se sont efforcés de réhabiliter certains héros « maudits » des recueils testamentaires, tels Caïn, Judas ou encore Satan, alias Lucifer.

Ces personnages « diaboliques », telle Julie, la jeune sorcière qui terrorise le couvent des dames du Précieux Sang par ses états de transe et de possession, sèment la discorde, en dénonçant la fausseté des apparences et en montrant que derrière le masque de l'honneur et de la vertu se cache le vice… Aussi s'empresse-t-on de mettre à l'écart ces fous dangereux, ces possédés qui menacent de renverser les assises de la société traditionnelle. Nous verrons dans le troisième volet de notre recherche que toutes ces héroïnes hébertiennes, par leur côté sombre, inquiétant,

témoignent d’une parenté mythique avec le personnage de Lilith, archétype de la femme démoniaque dans l’imaginaire judéo-chrétien.

CHAPITRE II

PARODIE DES INTERTEXTES BIBLIQUES

La réécriture des récits mythiques bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert implique un certain nombre de modifications des textes sources (découpage, collage, télescopage de plusieurs morceaux d'hypotexte), des pratiques intertextuelles qui permettent à l'auteure d'intégrer les textes scripturaires dans ses écrits. Mais les références aux Écritures sont fort nombreuses dans les textes hébertiens et il s'avère difficile de vouloir établir une typologie précise de ces références : on y retrouve plusieurs « citations », mais ces citations sont tantôt littérales, tantôt tronquées, ou encore réécrites dans un nouveau registre. Nous allons tenter d'identifier les différents types d'intertextes bibliques en nous appuyant principalement sur les recherches de G. Genette à propos de la relation intertextuelle, rebaptisée « hypertextuelle » dans *Palimpsestes*, et sur la réflexion d'A. Compagnon concernant le travail de réécriture, dans *La Seconde Main* ou *Le Travail de la citation.*

Si les phénomènes de l'intertextualité existent depuis longtemps, les études de M. Bakhtine ont fourni aux théoriciens littéraires le cadre conceptuel de la notion. De nombreux critiques (Julia Kristeva, G. Genette, Roland Barthes) ou écrivains (J. L. Borges, J. Joyce, M. Butor) conçoivent le texte comme un tissu hétérogène et la littérature comme étant inévitablement une littérature au second degré. Il n'est pas aisé de vouloir définir l'intertexte, vu la multiplicité et la diversité des discours théoriques qui gravitent autour du terme. J. Kristeva, s'appuyant sur les recherches de M. Bakhtine sur le dialogisme, forge le terme d'intertextualité et propose une définition générale du texte, constitué comme une « mosaïque de citations », comme « absorption et transformation d'un autre texte[157] ». R. Barthes, qui s'intéresse lui-aussi à l'intertextualité, précise que l'intertexte est un champ de « citations inconscientes ou

[157] Julia Kristeva, *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, « Le mot, le dialogue et le roman », p. 145-146.

automatiques, données sans guillemets[158] ». Cette observation du théoricien se révèle être pertinente pour notre recherche sur les intertextes bibliques présents dans l'œuvre d'Anne Hébert, où la plupart des références scripturaires ressemblent en effet à des citations non démarquées. Néanmoins, nous allons voir que, outre la citation, la définition barthésienne couvre un champ plus large de pratiques intertextuelles, comme l'allusion, la réminiscence, le pastiche, le collage ou la parodie.

Dans *Palimpsestes* ou *Le Travail de la citation*, G. Genette approfondit la question de la littérature au second degré, présentant l'intertextualité comme l'une des cinq relations transtextuelles, à côté de la *paratextualité* (la relation du texte avec son titre, sous-titre, avec la préface ou la postface, l'avertissement, l'avant-propos, etc.), *la métatextualité* (le commentaire, la relation critique), *l'architextualité* (la relation d'appartenance à un genre littéraire : roman, poésie, essai, etc.) et *l'hypertextualité* (la relation qui unit un « hypertexte » à un texte source ou « hypotexte »)[159]. C'est cette dernière relation entre deux textes littéraires qui occupe le chercheur dans l'ouvrage précité où il distingue deux grands types de relations entre le texte premier et l'hypertexte : la *transformation*, qui peut être ludique (la parodie), satirique (le travestissement) ou sérieuse (la transposition) et l'*imitation* qui, à son tour, peut être ludique (le pastiche), satirique (la charge) ou sérieuse (la forgerie)[160]. Quant à la notion d'intertextualité lancée par J. Kristeva, G. Genette propose de la définir comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes », en faisant référence plus précisément à l'usage traditionnel de la citation (inscription *in praesentia* du texte source dans un texte second) ainsi qu'à ses avatars moins normatifs ou moins explicites : le plagiat, défini comme un « emprunt non déclaré, mais encore littéral », et l'allusion (référence *in absentia* à un autre texte), qui serait « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie

[158] Roland Barthes, « Texte » (Théorie du), *Encyclopedia Universalis*, t. XV, 1968, pp. 1013-7.
[159] *Cf.* G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, pp. 8-13.
[160] *Ibid.*, p. 45.

nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable[161] ». Si l'on applique la définition genettienne de l'intertexte aux références testamentaires figurant dans les textes de l'auteure on constate effectivement la présence de ces trois types d'intertextes, mais déclinés à travers des pratiques intertextuelles plus variées ; ainsi, on retrouve de simples citations (qui, loin d'être toujours littérales, peuvent être elliptiques ou fusionnées avec d'autres citations bibliques ou bien des morceaux de texte hébertien), de très nombreuses allusions ou encore des emprunts scripturaires non déclarés qui pourraient être assimilés à des réminiscences.

Ces divers usages atypiques de la référence intertextuelle sont définis par A. Compagnon comme des déviations du code, comme des anomalies qui transgressent le système classique de la citation[162]. Une des ces pratiques déviantes est le plagiat, placé par Michel Schneider, dans *Voleurs de mots*, parmi les relations intertextuelles, à côté du palimpseste et du pastiche. L'auteur se penche sur les aspects littéraires et juridiques de la question, en plaidant pour la légitimité du plagiat qu'il définit comme « une citation sans guillemets, un démarquage sans transformation[163] », définition vague qui englobe en fait une série beaucoup plus large de phénomènes intertextuels, parmi lesquels on peut citer le collage, les réminiscences, les emprunts volontaires. M. Schneider considère comme un acte de mauvaise foi l'accusation de plagiat, en postulant que personne n'est propriétaire de la langue et que les mots circulent librement d'un texte à l'autre : un texte se souvient toujours d'un autre texte et la littérature ne peut être qu'une littérature au second degré. Mais il s'amende aussitôt en ajoutant qu'il y a toujours quelqu'un qui écrit le texte, même quand ce-dernier veut s'effacer derrière ses mots. En outre, notons que si la pratique du plagiat était parfaitement acceptable au Moyen-Âge, quand la notion d'auteur n'avait pas le sens moderne de créateur unique d'une œuvre originale, dans la littérature contemporaine la question de l'appartenance d'un texte est très sensible et il arrive que le plagiaire

[161] G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 8.
[162] *Cf.* A. Compagnon, *La Seconde Main* ou *Le Travail de la citation*, *op. cit.*, p. 364.
[163] Michel Schneider, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985, p. 50 (« NRF »).

soit parfois sanctionné par la loi lorsqu'il porte atteinte à la propriété intellectuelle d'autrui, à travers « l'appropriation de fragments de livre ou de pensée écrits par un autre et présentés comme siens[164] ».

La notion de plagiat est-elle envisageable dans le cas de la pratique hébertienne de la citation biblique ? Malgré l'absence, la plupart du temps, des signes de démarcation typographique qui définissent la citation (italiques, guillemets), l'auteure n'a aucunement l'intention de « copier » les textes bibliques et si ses propres écrits reflètent l'influence testamentaire, c'est parce que, comme nous l'avons précisé précédemment, la Bible représente pour Anne Hébert une matrice à la fois stylistique, mythique et une ressource textuelle. La riche culture biblique de l'auteure lui permet de se souvenir aisément de bon nombre de passages scripturaires et de les transposer dans ses textes, sans se soucier de les transcrire littéralement. Dans ce sens, la pratique hébertienne de la citation biblique se rapproche de la conception médiévale de la libre circulation et de la communauté du savoir. En outre, les textes bibliques et leur expression liturgique sont encore très présents dans la culture canadienne-française de l'époque d'Anne Hébert et ce phénomène se reflète dans son œuvre.

Mais relever les phénomènes de l'intertextualité biblique dans l'œuvre ne suffit pas, encore faut-il établir les modalités selon lesquelles les extraits testamentaires sont intégrés dans les écrits hébertiens. Marc Eigeldinger distingue essentiellement quatre modes d'insertion de l'intertexte dans l'œuvre réceptrice : la *citation*, l'*allusion*, le *pastiche* et la *parodie* et, plus spécifiquement, la *mise en abyme*[165]. L'auteur précise que, lorsque la citation qui figure dans le texte second est dépourvue d'indices typographiques, l'identification du texte source dépend de la compétence du lecteur :

> L'intertextualité se présente soit comme une citation directe et explicite dont la référence est donnée, soit comme une citation indirecte et implicite qui ne comporte pas de renvoi à une référence et qui est laissée à la sagacité du lecteur[166].

---

[164] *Ibid.*, p. 103.
[165] *Cf.* Marc Eigeldinger, « Introduction » à *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987, p. 12.
[166] *Idem*.

L'*allusion* intertextuelle peut être, selon le critique, l'objet d'une réminiscence volontaire ou involontaire, alors que le *pastiche* et la *parodie* sont associés à des pratiques intertextuelles ayant une intention ironique ou satirique : détournement et subversion du sens pour la parodie, imitation satirique du style pour le pastiche. Enfin, la mise en abyme intertextuelle consisterait dans l'enchâssement d'un récit second dans un récit premier, celui-là servant de miroir à celui-ci.

G. Genette met en évidence, dans *Palimpsestes*, la dimension *ludique* de l'hypertexte parodique qui serait « une sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive ou moqueuse[167] ». Mais cette acception genettienne de la parodie ne permet pas de rendre compte de la complexité des pratiques parodiques présentes dans les textes d'Anne Hébert. Linda Hutcheon approfondit la question théorique de la parodie et constate que, dans les réécritures modernes, on retrouve plusieurs degrés de distanciation critique par rapport au modèle. Ainsi, l'intention d'un texte parodique peut être simplement de divertir, comme l'observait G. Genette, mais dans d'autres cas le ton s'avère être ironique, voire narquois ou satirique[168]. En effectuant la distinction entre la notion de « ridicule », rattachée au burlesque, et celle de d'« ironie » évoquée par l'étymon grec *parodia*, L. Hutcheon observe que la parodie, à travers l'inversion et la « trans-contextualisation » ironique qu'elle opère, est une « répétition avec une distance critique[169] ». Cette définition de la parodie semble plus appropriée au contexte de l'œuvre hébertienne où les références bibliques font parfois l'objet d'un jeu verbal plein d'humour et plutôt inoffensif, tandis que d'autres fois elles sont accompagnées d'une ironie grinçante qui n'a rien de divertissant. Nous allons mettre en évidence, dans le présent chapitre, ces différents niveaux de la transformation parodique des intertextes bibliques, ainsi que l'imitation caricaturale du style testamentaire.

---

[167] G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 43.
[168] *Cf.* Linda Hutcheon, *A Theory of Parody (The Teachings of Twentieth Century Art Forms)*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. 6: "In fact, what is remarkable in modern parody is its range of intent – from the ironic and playful to the scornful and ridiculing."
[169] *Ibid.*, p. 32. L'expression exacte dans le texte original est « repetition with difference ».

La réécriture parodique vise le contenu sémantique d'un texte antérieur (la narration ou les personnages), tandis que le pastiche à caractère satirique s'attaque au style d'une œuvre, mais en règle générale parodie et pastiche vont de pair. En traitant de manière ironique un passage ou une référence scripturaire dans son texte, Anne Hébert n'effectue pas uniquement une transposition du sens, mais en même temps emprunte les tournures spécifiques aux Écritures. Par exemple, dans *Les Enfants du sabbat*, les paroles que Philomène adresse aux participants au sabbat sont l'écho d'un fragment évangélique : « Bienheureux ceux qui ont faim et soif. » (ES, 36) On reconnaît l'allusion aux Béatitudes prononcées par le Christ lors du sermon sur la Montagne : « *Heureux les affamés et assoiffés de justice, car ils seront rassasiés.* » (Mt, 5 : 6) Anne Hébert adapte le sens de la citation biblique à la situation narrative du roman : « Bienheureux ceux qui ont faim et soif, car ils seront rassasiés. » (ES, 36) La référence sacrée subit un déplacement parodique, le sens figuré du texte biblique étant substitué par un sens littéral : les termes du discours christique désignent dans le texte hébertien la nourriture et la boisson du sabbat. Les breuvages auxquels Philomène fait référence sont bien profanes, car il s'agit de l'alcool qui, pendant la deuxième guerre mondiale, était interdit dans le diocèse de Québec ; Philomène et son mari en fabriquent illégalement, pour le plus grand bonheur de leurs clients. On retrouve ici l'une des techniques de la transformation parodique qui consiste à transposer le sens du texte source d'un registre « noble » vers un registre « bas » ou vulgaire. M. Bakhtine définit ce « rabaissement » sémantique comme un des traits déterminants du réalisme grotesque : « le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité[170] ». À la transposition sémantique s'ajoute une imitation stylistique, et même si les paroles du Christ ne sont évoquées que de manière fragmentaire, la structure syntaxique du texte évangélique y est présente. Anne Hébert remplace la forme

[170] M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, o*p. cit.*, p. 29.

nominale du participe passé, « les affamés et assoiffés », par une paraphrase, « ceux qui ont faim et soif », et en déplaçant, comme nous l'avons indiqué ci-dessus, le sens figuré du texte biblique (« les affamés et les assoiffés *de justice* ») vers un sens littéral, en supprime la dimension morale.

LA RÉÉCRITURE DES CITATIONS BIBLIQUES

Qu'en est-il exactement de l'acte de citer un texte ? Quelles sont les gestes qu'un auteur accomplit lorsqu'il recourt, dans son œuvre, à une référence intertextuelle ? A. Compagnon accomplit, dans *La Seconde Main* ou *Le Travail de la citation*, une analyse critique, voire « clinique », du phénomène intertextuel et de la citation en elle-même, proposant dans son ouvrage une phénoménologie, une sémiologie, une généalogie et une « tératologie » de l'intertexte. En définissant la citation comme la forme restreinte de l'intertextualité littéraire, A. Compagnon observe que, dans un premier temps, celle-ci relève d'une pratique violente qui s'apparente à une *mutilation*. Un fragment textuel, qui a été prélevé dans son environnement premier et inséré dans un nouveau contexte, devient comme un « membre amputé[171] ». Cette première altération du texte source est présente également dans les textes d'Anne Hébert, où le choix des citations bibliques est le fruit du libre découpage que l'auteure a opéré dans les textes des Écritures. Selon A. Compagnon, l'auteur, étant lui-même d'abord un lecteur, se livre à une « opération initiale de déprédation et d'appropriation d'un objet qui le dispose au souvenir et à l'imitation, soit à la citation[172] ».

Ainsi « transplantée » dans le nouveau texte, la citation se charge d'un sens nouveau, tout en conservant en latence son sens premier. A. Compagnon insiste sur la dépendance de la citation de son contexte, quel qu'il soit, en observant que si elle était entièrement privée d'un environnement textuel elle n'aurait plus de sens, car celui-ci varie en fonction du « champ des forces en présence » dans un texte[173]. Il remarque

[171] A. Compagnon, *La Seconde Main* ou *Le Travail de la citation*, *op. cit.*, p. 18.
[172] *Idem*.
[173] *Ibid.*, p. 38.

en même temps qu'il y a une double influence à l'œuvre dans la relation sémiotique entre le texte cité et le texte citant : « la citation travaille le texte, le texte travaille la citation[174]. » Dans cette perspective, ce n'est pas uniquement le texte cité qui se retrouve métamorphosé par le texte citant, mais celui-ci aussi est modifié par l'insertion d'un corps textuel autre. Ainsi, si les citations bibliques présentes dans les textes hébertiens engagent le lecteur dans un jeu complexe d'identification des sources testamentaires, elles influencent, à leur tour, l'organisation du système textuel de l'auteure. En prélevant des fragments du texte biblique et en les incorporant dans son propre texte, Anne Hébert accomplit le rituel de lecture-écriture dont parle A. Compagnon et qui a pour finalité l'assimilation progressive du texte premier.

A. Compagnon place la citation au cœur des pratiques intertextuelles, en précisant qu'elle met en rapport deux systèmes sémiotiques – un texte et un auteur premier avec un texte et un auteur second. Le problème que soulève cette définition pour notre étude des intertextes bibliques chez Anne Hébert est relié à la question de l'auteur du texte premier. Le théoricien relève lui-même la difficulté: « Dans le cas d'une citation biblique, S^1 est l'Écriture, soit un texte singulier. Quel est en effet le sujet de sa profération? Un auteur inspiré, c'est-à-dire tout à la fois un homme [...] et Dieu ou le *Logos* [...][175]. » (p. 203) La Bible, quoique écrite par des hommes, reste l'œuvre de Dieu, celui qui les inspire et leur dicte de mettre par écrit sa Parole qui est l'expression de la Loi. Il est donc hors de question pour ces auteurs bibliques de penser le texte scripturaire en termes de propriété et d'originalité, étant donné qu'ils ne sont que les porte-parole divins. Cependant, les textes des Écritures parlent d'eux-mêmes car, comme le note N. Frye, la question auctoriale est peu importante dans la composition de la Bible. Même si chaque recueil est attribué à un porte-parole divin, et si parfois l'on reconnaît les styles rhétoriques de certains « auteurs » inspirés (comme dans l'Ecclésiaste, dans le livre de Jérémie ou dans les épîtres de saint Paul), il s'agit en

[174] *Ibid.*, p. 37.
[175] *Ibid.*, p. 203. L'auteur souligne.

réalité d'une compilation de documents de diverses sources et époques[176]. Aussi l'acceptation moderne de l'auteur en tant qu'unique concepteur d'un texte original et définitif ne peut-elle opérer dans le cas des écrits scripturaires.

Quelles sont les niveaux d'appropriation du texte biblique que l'on peut identifier dans les écrits d'Anne Hébert ? En nous appuyant sur les recherches de A. Compagnon dans *La Seconde Main* ou *Le Travail de la citation*, nous essaierons d'identifier trois principales stratégies d'intégration des extraits scripturaires, chacune d'entre elles marquant un degré différent dans le processus d'assimilation du texte source. Dans un premier temps, on observe la présence du texte biblique à travers des *citations nettement délimitées* dans l'espace textuel par l'utilisation des italiques accompagnées parfois d'une séparation par des blancs typographiques. A. Compagnon observe que, dans la pratique moderne de la citation, les guillemets et les italiques, bien qu'ayant une origine commune, remplissent des fonctions différentes, voire contraires : tandis que les guillemets servent à délimiter, dans le cadre d'une citation, le discours qui n'est pas celui de l'auteur (l'altérité textuelle), les italiques sont utilisés pour souligner une partie du discours même de celui-ci[177]. Bien évidemment, cette distinction moderne n'opère pas dans le cas des textes hébertiens, tout simplement parce que l'auteure n'utilise point les guillemets, mais les italiques pour indiquer la présence de la référence intertextuelle, et cela, dans le meilleur des cas, lorsque l'allusion à un texte étranger n'est pas dissimulée dans le corps même de son texte.

En outre, les italiques ne sont pas toujours dans l'œuvre d'Anne Hébert un gage d'authenticité du texte cité, l'auteure pouvant les utiliser pour démarquer un extrait testamentaire qu'elle a entièrement retravaillé. Ainsi, dans *Les Enfants du sabbat*, on repère un renvoi au quatrième chant du Serviteur, dans le livre d'Isaïe :

> *Ni beauté, ni éclat. Elle n'a plus d'apparence. C'est qu'elle porte nos péchés. Elle est transpercée à cause de nos péchés. C'est par ses blessures que nous vient la*

[176] N. Frye, *Le Grand Code*, *op. cit.*, p. 274-275.
[177] A. Compagnon, *La Seconde Main* ou *Le Travail de la citation*, *op. cit.*, p. 41.

> *guérison. Ce sont nos maladies qu'elle porte. Ce sont nos douleurs qui pèsent sur elle*[178]*.* (ES, 82)

Le passage ci-dessus, qui apparaît dans le texte hébertien en caractères italiques, a toute l'apparence d'une citation, mais représente en effet une réécriture du texte scripturaire, transposé au féminin et dans un registre ironique pour désigner les souffrances d'une jeune religieuse atteinte de tuberculose. Dans le texte du prophète Isaïe, le supplice enduré par le Serviteur de Dieu constitue, d'après l'exégèse biblique, une préfiguration des souffrances infligées au Christ crucifié :

> Sans beauté ni éclat pour attirer nos regards,
> et sans apparence qui nous eût séduits ; […]
> Or ce sont nos souffrances qu'il portait
> et nos douleurs dont il était chargé. […]
> Mais lui, il a été transpercé à cause de nos crimes,
> écrasé à cause de nos fautes.
> Le châtiment qui nous rend la paix est sur lui,
> Et dans ses blessures nous trouvons la guérison. (Is, 53 : 2-5)

Malgré le problème d'identification de l'intertexte biblique que peut poser l'usage peu orthodoxe des italiques par Anne Hébert, on observe une grande fréquence des citations ainsi délimitées dans deux de ses ouvrages qui sont particulièrement marqués par le dialogue avec les Écritures et avec le discours liturgique : *Les Enfants du sabbat* et *Les Fous de Bassan.* Ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, les citations sacrées abondent dans le livre du révérend Nicolas Jones, ponctuant de manière significative le récit des événements tragiques de l'été 1936. Les fragments de texte scripturaire, enlevés à leur contexte originel et intégrés à la logique narrative et symbolique hébertienne, acquièrent une dimension blasphématoire. Il en est de même dans *Les Enfants du sabbat* où des extraits bibliques ou liturgiques (prières de la messe catholique) subissent d'importants déplacements sémantiques, s'inscrivant dans le cadre de la réécriture parodique des intertextes sacrés dans l'œuvre de l'auteure.

[178] Italiques d'Anne Hébert.

Deuxièmement, les intertextes bibliques peuvent être soumis dans l'œuvre hébertienne à une *hybridation textuelle*, à travers laquelle les citations ne sont plus reprises dans leur intégrité première, mais inexactes ou tronquées, interverties par rapport à d'autres bribes testamentaires ou encore des fragments du texte hébertien. S'agissant de références qui ne sont pas des citations littérales, les indices typographiques, la plupart du temps, sont absents. Le texte présente ainsi une certaine « monstruosité » du fait de son ambiguïté et de son caractère hybride, rappelant ces pratiques inqualifiables de la citation (ni symbole, ni indice, ni icône) qu'A. Compagnon regroupe sous une « tératologie » et qui constituent des anomalies de la relation entre le système cité et le système citant. Aussi, arrive-t-il arrive que l'auteure ne retienne qu'une partie de la citation biblique, qu'elle insère par la technique du « collage » dans son propre texte, tout en sollicitant la référence intertextuelle dans la mémoire du lecteur.

Dans *Les Enfants du sabbat*, on voit Philomène prononcer, devant l'assemblée du sabbat, une phrase qui rappelle très clairement le discours de Jésus : « Ceci est ma chair, ceci est mon sang. » (ES, 36) Même s'il s'agit uniquement de citations tronquées, de morceaux de texte scripturaire, on reconnaît là les paroles adressées par le Christ à ses disciples pendant la Cène : « *Prenez, mangez, ceci est mon corps.* » (Mt, 26 : 26) et « *Buvez-en tous, car ceci est mon sang, le sang de l'alliance qui va être répandu pour une multitude en rémission des péchés.* » (Mt, 26 : 28) Malgré la transparence de la référence biblique, l'intertexte qu'on y perçoit relève d'une pratique hypertextuelle ambiguë, comme c'est souvent le cas dans l'œuvre de l'auteure : est-ce une simple réminiscence ou bien s'agit-il plutôt d'une réécriture parodique du passage évangélique ? Quelle qu'ait été l'intention de l'auteure, le texte hébertien effectue une mise en perspective caricaturale des paroles du Christ : si, dans l'imagerie chrétienne, le pain et le vin symbolisent la chair et le sang du Christ sacrifié sur la Croix pour les péchés de l'humanité, dans le roman hébertien, ceux que

Philomène désigne littéralement par sa « chair » et son « sang » ne sont autres que ses deux enfants :

> Les enfants craignent d'être mangés et bus, changés en pain et en boisson, dans un monde où la nourriture est rare, les chômeurs voraces et le pouvoir de Philomène et d'Adélard plus extraordinaire que celui des prêtres à la messe. (ES, 36)

L'utilisation parodique de la référence évangélique aux aliments eucharistiques témoigne là encore de la pratique hébertienne d'hybridation textuelle ; l'auteure, qui a un bon souvenir des textes bibliques, réécrit la source testamentaire, l'insérant dans le contexte narratif spécifique à ses récits. L'évocation de la rareté de la nourriture et de la « voracité » des chômeurs laisse entrevoir une allusion au contexte socio-historique du roman – la période de crise au Québec des années 1930, ressentie en milieu rural, comme en milieu urbain, en raison de la pauvreté et de l'absence de travail.

Enfin, on peut identifier un troisième niveau d'intégration de l'intertexte biblique, qui correspond au mécanisme d'*assimilation* de la source scripturaire par le texte hébertien. Cette fois encore, on note l'absence d'indices typographiques qui permettraient d'identifier les citations testamentaires, ce qui suppose chez le lecteur une bonne connaissance des Écritures. Le repérage de la référence intertextuelle devient ainsi une tâche beaucoup plus ardue, plus subtile, qu'un lecteur cultivé peut accomplir en cherchant des indices dans les « agrammaticalités » du texte dont parle Riffaterre[179]. Mais, à ce niveau, l'assimilation de l'hypotexte est presque totale, la distance entre le texte biblique et le texte hébertien devenant minimale, ce qu'on pourrait exprimer par une métaphore alimentaire : le texte de l'auteure a complètement « digéré » le texte scripturaire, toute idée d'appartenance, de propriété et d'ordre textuel étant brouillée.

À titre d'exemple, on peut invoquer, dans *Les Enfants du sabbat*, une allusion aux paroles de Jean-Baptiste annonçant l'avènement du Messie, dans l'*Évangile selon saint Jean* : « *Il faut que lui grandisse et que moi je décroisse*. » (Jn, 3 : 30) Le texte hébertien réfère indirectement aux mots du prophète, mais l'intertexte évangélique

[179] *Cf.* Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La pensée*, n° 215, 1980, p. 4-18.

n'apparaît pas comme une « citation » en bonne et due forme puisque l'auteure se l'approprie en modifiant sa structure et son sens : « Il faut que je croisse et que ma mère diminue. » (ES, 106) La signification de l'intertexte évangélique subit, dans le roman, un déplacement parodique : si, en proférant ces paroles, Jean-Baptiste exprime son humilité face à la grandeur future du Christ, c'est le cas contraire pour l'héroïne hébertienne, sœur Julie, qui, nouvellement initiée à la sorcellerie, souhaite s'imposer face à sa mère et lui signifier qu'elle doit lui céder sa place dans la hiérarchie familiale. L'on n'est pas en mesure de définir la référence scripturaire présente dans ce passage hébertien comme une citation, étant préférable de voir en elle plutôt une réminiscence ou encore une imitation stylistique de la phrase du prophète.

En parallèle avec ces trois pratiques d'intégration du texte source dans un texte second – citation, hybridation et assimilation – A. Compagnon distingue trois relations entre un auteur et un texte : la *possession*, qui est une fusion rêvée entre le sujet et le corps étranger ; l'*appropriation*, étape intermédiaire où le sujet se cherche lui-même à travers l'autre ; enfin, la *propriété* textuelle, où le sujet ou l'auteur assume la séparation de son texte ou livre[180]. À partir de ces distinctions, on peut définir la relation d'Anne Hébert avec les Écritures comme une appropriation des textes sacrés qui lui fournissent un immense réservoir de mythes et de citations. En faisant fusionner la référence biblique avec son propre texte, au point de ne plus pouvoir délimiter nettement l'une de l'autre, Anne Hébert se livre à la pratique intertextuelle qui est, selon A. Compagnon, la plus rapprochée de l'authenticité de l'écriture, même si elle ressemble à un vol :

> Ce qui démarque une phrase, ce qui démasque un sujet, ce qui se moque du sujet comme de l'objet. Ceci n'est pas à moi, ceci n'est pas moi, et je parle au nom de personne ; c'est mon symptôme, et le symptôme est toujours le discours de l'autre, le réel. Il n'y a rien de plus réel que le vol, absent des considérations hégéliennes sur la propriété sinon sous la forme du plagiat, le vol d'écriture qui ébranle toute propriété, en son fondement[181].

[180] A. Compagnon, *La Seconde Main* ou *Le travail de la citation*, *op. cit.*, p. 354-355.
[181] *Ibid.*, p. 355-356.

Néanmoins, nous pouvons constater que la classification proposée par A. Compagnon pour les modes d'intégration de l'intertexte dans un texte second (citation littérale, hybridation et assimilation) n'est pas toujours opérationnelle pour notre recherche, car, bien souvent, il s'avère difficile de délimiter, dans le corpus hébertien, les références bibliques qui font l'objet de l'hybridation textuelle de celles qui sont assimilés par les textes de l'auteure. Où s'arrête le processus d'hybridation et où commence celui de l'assimilation ? Comment ordonnancer la multiplicité des pratiques intertextuelles qu'on retrouve dans les textes hébertiens ? Entre la citation (démarquée ou non, avec référence ou non), le plagiat, le collage, l'allusion, la parodie ou encore le pastiche, on risque de se perdre dans un champ définitionnel complexe et parfois confus. Aussi allons-nous privilégier dans notre recherche la perspective d'une réécriture parodique des intertextes bibliques, accompagnée parfois d'imitations stylistiques (ludiques ou satiriques) des textes scripturaires. Nous allons regrouper les intertextes en fonction de la source testamentaire à laquelle ils renvoient, tout en mettant en évidence, pour chaque intertexte étudié, son mode spécifique d'insertion dans les écrits de l'auteure.

LES INTERTEXTES BIBLIQUES DANS L'ŒUVRE HÉBERTIENNE

En évoquant les mythes bibliques présents dans l'œuvre hébertienne, nous devons les mettre en relation avec le texte des Écritures, car le mythe, étant lui-même une histoire, un récit, est indissociable du texte qui constitue son support. Ainsi, l'œuvre hébertienne opère un travail de réécriture à la fois des mythes et des intertextes sacrés. Nous avons évoqué ci-dessus plusieurs modes d'incorporation des intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert : la citation, l'allusion, la parodie, le pastiche, le collage. Les extraits testamentaires sont tantôt repris littéralement, tantôt tronqués ou modifiés, agrégés avec d'autres intertextes bibliques ou des fragments de texte hébertien, mais ils peuvent aussi transparaître sous forme de simples allusions narratives ou de vagues réminiscences.

En outre, il arrive qu'une même allusion biblique soit réitérée d'un texte hébertien à l'autre, devenant ainsi un véritable leitmotiv de l'œuvre. C'est le cas du syntagme « la science du bien et du mal » qui renvoie à l'arbre défendu se trouvant au milieu du Paradis, dans le mythe de la Création biblique. Ce savoir interdit auquel Ève accède, dans le récit de la Genèse, appartient souvent, dans les textes hébertiens, aux personnages masculins. Dans ce contexte, la science du bien et du mal acquiert une connotation ouvertement sexuelle, puisque ce sont les jeunes filles qui désirent accéder à la connaissance incarnée par leur partenaire. Dans *Un Habit de Lumière* c'est Jean Ephrem de la Tour, le danseur du cabaret « Le Paradis Perdu », qui détient ce savoir : « Cet homme possède la science du bien et du mal, c'est certain. » (HL, 68) Dans *Les Fous de Bassan*, Nora décrit son oncle, le révérend Nicolas Jones, en tant que dépositaire sacré de « la science du bien et du mal, comme l'arbre au milieu du Paradis terrestre » (FB, 119). C'est toujours à travers un personnage masculin qu'on représente l'arbre de la connaissance dans *Les Enfants du sabbat*, en la personne d'Adélard, père de Julie et sorcier : « - C'est l'Arbre de Science, l'Arbre de Vie, le serpent qui a vaincu Dieu qui se trouve à présent planté dans ton corps, ma crottinette à moi. » (ES, 69)

Nous allons nous appuyer dans notre étude des intertextes bibliques principalement sur les deux romans hébertiens les plus riches en références scripturaires – *Les Fous de Bassan* et *Les Enfants du sabbat* – tout en faisant appel aux autres textes de l'auteure à chaque fois que cela s'avérera utile. Les citations, allusions ou réminiscences testamentaires seront systématiquement confrontées avec leurs sources vétéro- ou néo-testamentaires que nous citerons en *italiques* afin de les différencier des références sacrées incorporées dans l'œuvre hébertienne. Lorsque c'est l'auteure elle-même qui utilise les italiques pour les citations bibliques, nous le préciserons dans les notes infrapaginales.

Si l'on tente d'établir quels sont les textes des Écritures les plus fréquemment invoqués dans les œuvres d'Anne Hébert, on constate que les plus cités sont les écrits

de la Genèse, des Évangiles (surtout ceux de Matthieu et Jean), les témoignages des prophètes de l'Ancien Testament (notamment le livre d'Isaïe) ou des apôtres dans le Nouveau Testament (les épîtres de saint Paul), les Psaumes ou l'Apocalypse. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, on repère plusieurs extraits des Évangiles, des épîtres pauliniennes, ainsi que des Psaumes, alors que dans *Les Enfants du sabbat*, ce sont les références aux textes évangéliques qui prédominent.

ANCIEN TESTAMENT

A) LA GENÈSE

L'influence du texte biblique de la Genèse sur l'œuvre d'Anne Hébert est primordiale, autant sur le plan mythique, par la présence du mythe de la Création ou du Déluge, qu'au niveau intertextuel, par les citations, allusions ou références qui sillonnent les textes de l'auteure. L'empreinte des Écritures est tellement forte dans l'œuvre qu'elle se retrouve même au niveau de la structure narrative d'un des romans hébertiens. Dans *Les Fous de Bassan*, l'auteure pastiche le style scripturaire, en empruntant dans son récit la célèbre formule inchoative de la Genèse « au commencement » ainsi qu'une allusion au monde animal et végétal que Yahvé avait créé avant de façonner le premier homme. En faisant appel au contexte mythique biblique pour évoquer la fondation de la communauté de Griffin Creek, le révérend Nicolas Jones donne une dimension sacrée à son récit, en mettant en parallèle le sort de ses paroissiens avec celui du peuple de Dieu, depuis la Création jusqu'au Déluge. Pareillement aux premiers hommes que Dieu a créés, les quatre familles anglophones, chassées depuis la Nouvelle Angleterre pour avoir refusé l'indépendance américaine et ayant choisi de rester fidèles au roi d'Angleterre, arrivent en 1782 sur une plage déserte, entre terre et mer, où tout est à faire, comme aux premiers jours de la Création :

> Au commencement, il n'y eut que cette terre de taïga, au bord de la mer, entre cap Sec et cap Sauvagine. Toutes les bêtes à fourrure et à plumes, à chair brune ou blanche, les oiseaux de mer et les poissons dans l'eau s'y multipliaient à l'infini. (FB, 14)

L'expression inaugurale de la Genèse biblique est reprise à la fin du « livre » du révérend, mettant en valeur la structure cyclique du récit qui n'est qu'une interrogation douloureuse sur la faute ayant pu entraîner la déchéance de la communauté fondée à Griffin Creek, au bout des deux siècles de son existence. Nicolas Jones évoque l'été tragique 1936 à partir de la perspective d'un présent qui n'a rien de glorieux et qui présage la disparition des derniers survivants d'une communauté corrompue, semblable à celle que Dieu avait anéantie par les eaux diluviennes. L'été 1936 marque déjà symboliquement la fin de la communauté, par les manquements dont plusieurs de ses membres se rendent coupables : la tentative de viol et d'inceste du révérend, le suicide de sa femme, le viol et le meurtre des deux jeunes filles, Olivia et Nora, commis par leur cousin Stevens Brown. Cette dégénérescence morale des habitants de Griffin Creek est préfigurée par une tempête de trois jours, le village étant littéralement submergé par des pluies torrentielles. La punition divine semble déjà être en marche, mais ce n'est que le commencement de la fin : à partir de là, les événements vont s'enchaîner très vite, en précipitant chacun dans le désordre de ses propres pulsions.

Mais le choix de l'année 1936 pour marquer le début d'une époque « apocalyptique » dans le roman n'est peut être pas un hasard, à en juger d'après le contexte social et historique québécois des années trente. À ce moment-là, le Québec, tout comme le reste du monde, traversait la crise économique de l'entre-deux guerres. En outre, c'est en 1936 que Maurice Duplessis, appelé « le Chef » (ou parfois « le Cheuf »), est élu premier ministre ; son règne, désigné métaphoriquement comme « la Grande Noirceur », était placé sous le signe de la corruption, des abus de pouvoir et d'une forte oppression cléricale, inscrivant ainsi une page sombre dans l'histoire du Québec.

Une autre allusion au texte de la Genèse, que le pasteur invoque vers la fin de son récit, confirme le parallèle entre la structure narrative du texte hébertien et le modèle testamentaire, par la référence au récit diluvien : « *La terre se corrompit à la*

face de Dieu et la terre est pleine de violence[182]. » (FB, 43) Dans le récit testamentaire, Dieu décide de détruire l'humanité en déversant sur toute la terre les eaux du Déluge afin de punir les hommes pour s'être éloignés de ses commandements. Dans le texte hébertien, le révérend fait appel à la citation biblique à un moment clé de son récit, lorsqu'il époque la rencontre avec sa nièce, Nora, près de la cabane à bateaux où il avait tenté de la séduire. Il se demande si ce n'est pas son désir coupable qui aurait pu déclencher la colère divine et entraîner la déchéance morale de toute la communauté. La faute de Nicolas Jones pèse d'autant plus lourd dans la balance de la justice céleste qu'il assume une fonction sacerdotale.

Caïn et Abel

Il n'y a pas beaucoup d'allusions dans les textes hébertiens au récit biblique des deux fils d'Adam, cependant, ici et là, on voit surgir, adaptée au contexte de l'œuvre, la phrase prononcée par Caïn lorsque Dieu demande à celui-ci où est son frère : « *Suis-je le gardien de mon frère?* » (Gn, 4 : 9) Ainsi, dans *L'Enfant chargé de songes*, lorsque Hélène rentre toute seule à la maison et que sa mère s'enquiert auprès d'elle afin de savoir où se trouve son frère Julien, la jeune fille est fortement tentée de lui répondre avec la célèbre phrase des Écritures : « Suis-je la gardienne de mon frère? » (ECS, 69) La mise en parallèle de la situation narrative du roman avec l'histoire biblique est révélatrice : Hélène perçoit sa mère comme l'incarnation d'une autorité suprême, comme une sorte de déesse régnant de manière absolue sur ses deux enfants qui lui doivent obéissance et à qui ils sont tenus de tout avouer. En évitant de répondre aux questions de sa mère, Hélène entend préserver ses petits secrets à elle et les protéger de l'esprit inquisiteur de sa mère, malgré la culpabilité engendrée par le fait de receler la vérité.

L'allusion testamentaire au frère meurtrier, qui ne peut pas accepter que l'offrande de son frère cadet soit préférée par la divinité, se retrouve dans *Les Fous de*

[182] Italiques d'Anne Hébert. *Cf. Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Gn, 6 : 11 : « La terre se pervertit au regard de Dieu et elle se remplit de violence. »

Bassan, dans le livre du révérend Nicolas Jones : « *Le péché est tapi à ta porte, son élan est vers toi, mais toi domine-le*[183]*.* » (FB, 17) Si, dans le texte biblique, Dieu s'adresse à Caïn à travers une interrogation rhétorique : « *Mais si tu n'es pas bien disposé, le péché n'est-il pas à la porte, une bête tapie qui te convoite, pourras-tu la dominer* ? » (Gn, 4 : 7), dans le texte hébertien, la référence sacrée prend une tournure impérative. Le « péché » que Nicolas Jones tente de maîtriser, en récitant des citations bibliques, est celui de sa concupiscence, des désirs coupables qu'il éprouve à l'égard de sa propre nièce, Nora.

B) L'EXODE

Quelques intertextes seulement appartenant au deuxième livre de la Bible apparaissent dans l'œuvre d'Anne Hébert, notamment dans *Les Fous de Bassan*, dans le « livre du révérend Nicolas Jones » où par ailleurs les citations bibliques abondent. On y retrouve deux allusions au livre de l'*Exode* : « *Les fils d'Israël fructifièrent et foisonnèrent, ils se multiplièrent beaucoup, si bien que le pays en fut rempli*[184]*.* » (FB, 31) et : « *Honore tes père et mère*, dit le pasteur, s'adressant aux vieillards de Griffin Creek, *afin que tes jours soient prolongés dans le pays que Dieu t'a donné*[185]. » (FB, 54) La première citation, extraite du prologue au récit de l'*Exode*, fait allusion aux Israélites qui, étant devenus très nombreux lors de leur séjour en Égypte, subissent l'oppression du pharaon. En voyant le sort malheureux de son peuple, Dieu décide de lui faire quitter l'Égypte et confie à Moïse la tâche de mener les Hébreux vers la terre promise.

Dans le roman hébertien, la destinée de la communauté de Griffin Creek est identifiée à celle du peuple élu, les quatre familles fondatrices du village ayant suivi les préceptes divins de procréer et se multiplier afin d'assurer leur descendance. Ce

[183] Italiques d'Anne Hébert
[184] *Idem*. *Cf*. *Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Ex 1 : 7 : « Les fils d'Israël furent féconds et se multiplièrent, ils devinrent de plus en plus nombreux et puissants, au point que le pays en fut rempli. »
[185] *Idem*. *Cf*. *Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Ex, 20 : 12 : « Honore ton père et ta mère, afin que se prolongent tes jours sur la terre que te donne Yahvé ton Dieu. »

parallèle évoque le discours messianique de la fin du XIXe siècle au sein de l'Église catholique qui mettait en valeur la mission « apostolique » du peuple canadien-français et sa vocation de peuple élu. Le messianisme prôné par un abbé Casgrain est fondé sur l'idée d'une « destinée spirituelle grandiose réservée aux francophones, en récompense de leurs souffrances terrestres[186] ». L'isolement social, culturel et économique des Canadiens français est interprété comme une « élection sacrée[187] » pour laquelle ceux-ci avaient le devoir de défendre leur langue, leur culture et surtout leur religion face aux anglophones protestants, les détenteurs du pouvoir économique.

Toutefois, dans *Les Fous de Bassan*, l'« épopée » de la communauté anglophone est loin d'être aussi glorieuse que celle du peuple d'Israël, même si les habitants de Griffin Creek, très attachés aux histoires scripturaires, réclament du pasteur la lecture des passages sacrés qui semblent évoquer leur propre destin : « Je murmure les mots qu'ils attendent de moi. Cette louange, cette exaltation d'eux-mêmes et de leur vocation de peuple élu, dans un pays sauvage, face à la mer, dos à la montagne. » (FB, 31) Les paroles sacrées réconfortent les membres de la communauté de Griffin Creek, l'impression que leur destinée singulière est liée à la volonté divine leur permettant de mieux endurer l'isolement total dans lequel ils vivent, avec, pour seuls témoins de leur existence, la montagne et la mer.

Le deuxième intertexte testamentaire apparaît vers la fin du livre du révérend, en guise de conclusion de son récit : « *Honore tes père et mère*, dit le pasteur, s'adressant aux vieillards de Griffin Creek, *afin que tes jours soient prolongés dans le pays que Dieu t'a donné*[188]. » (FB, 54) L'extrait biblique fait partie des commandements qui composent le Décalogue, figurant parmi les dix prescriptions essentielles que Dieu révèle aux Hébreux sur le mont de Sinaï, comme la reconnaissance du Dieu unique, l'interdiction d'adorer les idoles, de tuer, de voler ou de mentir. Dans le contexte

[186] Carole Allamand, « La voix du paradis. La québécitude de Jack Kerouac », *Études françaises (Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux)*, vol. 40, n°1, 2004, pp. 131-148, p. 137.
[187] *Idem.*
[188] Italiques d'Anne Hébert.

narratif des *Fous de Bassan* l'exhortation du texte biblique d'honorer ses aînés devient dérisoire, puisque le révérend, en prononçant la recommandation sacrée, s'adresse uniquement à une poignée de vieillards, les derniers survivants d'une communauté condamnée à disparaître à jamais de la surface de la terre. Pour ce qui est de la stratégie d'intégration de l'intertexte biblique, on observe que, contrairement à la citation précédente, qui se présente en bonne et due forme, ce deuxième extrait testamentaire crée l'impression d'un texte « hybride » qui évoque la technique du copier-coller. En effet, le commentaire du narrateur est inséré, au moyen d'une incidente, au cœur de la citation, le démarcage typographique permettant de nettement identifier le texte de la citation (en italiques) par rapport au texte hébertien.

C) LES PSAUMES

Les Psaumes bibliques, qu'on retrouve parmi les écrits poétiques et sapientiaux, regroupent une thématique variée. Destinés à être chantés, les psaumes expriment tantôt des louanges à l'adresse du Seigneur, tantôt des lamentations ; ils se font l'écho de la joie ou de la souffrance, de l'espoir ou du désarroi du croyant, sous la forme d'un dialogue entre Dieu et l'homme. On décèle dans l'œuvre hébertienne plusieurs références aux Psaumes, mais en dépit de ce nombre, leur présence reste beaucoup moins importante que celle des textes évangéliques ou des épîtres pauliniennes. Ainsi, dans *Kamouraska*, le *Psaume 51* (« de pénitence ») est évoqué dans le contexte de la mort prochaine du deuxième mari d'Élisabeth, à travers les prières des agonisants :

> *Miserere nobis*
> *Vois, dans le mal je suis né*
> *Pécheur ma mère m'a conçu*[189]. (K, 234)

La citation biblique correspond au début du psaume où le pécheur invoque la miséricorde divine envers sa nature « mauvaise » et se repent de ses fautes. Cité fidèlement, l'extrait testamentaire renvoie, dans le texte hébertien, aux remords d'Élisabeth qui est hantée par l'idée d'avoir provoqué la mort de ses deux maris. Le

[189] Italiques d'Anne Hébert. *Cf. Bible de Jérusalem*, *op. cit*., Ps 51 : 1 : « Pitié pour moi, Dieu, en ta bonté » et Ps 51 : 7 : « Vois, mauvais je suis né, pécheur ma mère m'a conçu. »

sentiment de culpabilité qu'elle avait ressenti vis-à-vis du meurtre d'Antoine Tassy refait surface pendant les dernières heures de l'agonie de son second époux, Jérôme Rolland. Même si ce dernier meurt d'une mort tout à fait naturelle, Élisabeth en éprouvera malgré tout une part de responsabilité. Un peu plus loin figure un autre extrait du même psaume :

> *Rends-moi le son de la joie et de la fête*
> *et qu'ils dansent les os que tu broyas*[190]*.* (K, 235)

C'est pendant son état de rêve que, en imaginant les retrouvailles avec son amant, George Nelson, Élisabeth recourt au passage scripturaire qui acquiert un nouveau sens dans le contexte du roman : les « os que tu broyas » sont une allusion macabre au défunt, Antoine Tassy, que George Nelson avait assassiné à l'instigation d'Élisabeth. Bien que son deuxième mari soit mourant, cela n'empêche pas la jeune femme de continuer à rêver de son histoire d'amour avec le médecin. Le même extrait du *Psaume 51* faisant allusion aux os brisés apparaît également dans le « Livre de Perceval Brown et de quelques autres », dans *Les Fous de Bassan.* Le frère cadet de Stevens, que tout le monde dans le village prend pour un simple d'esprit, voire pour un idiot, a pourtant conservé dans sa mémoire les souvenirs des « merveilles » de l'Évangile racontées par le révérend pendant la messe dominicale. À travers l'évocation du passage scripturaire évoqué ci-dessus Perceval fait passer un autre message, celui du meurtre des deux cousines par son frère Stevens qui a littéralement brisé leurs corps et qui a « broyé » leurs vies.

Quelques allusions aux poèmes bibliques apparaissent également dans *Les Enfants du sabbat* où, outre de nombreux extraits scripturaires, on retrouve plusieurs fragments de textes liturgiques en latin. Ainsi, alors que mère Marie-Clotilde et l'aumônier Léo-Z. Flageole s'apprêtent à mettre fin à la vie du bébé dont sœur Julie vient d'accoucher, sous prétexte que c'est le fils du diable, on voit surgir dans le texte hébertien une citation du *Psaume 23*, appelé « Le bon Pasteur » :

[190] Italiques d'Anne Hébert.

Le Seigneur est mon berger.
Je ne manque de rien.
Sur des prés d'herbe fraîche
Il me fait reposer.
Vers les eaux du repos, il me mène
Pour y refaire mon âme[191]*.* (ES, 186)

Ce sont les sœurs qui psalmodient ainsi, en chantant bien fort, à la demande de leur mère supérieure, afin de couvrir les pleurs de l'enfant que l'aumônier est en train d'étouffer avec de la neige, « comme s'il voulait éteindre le feu de l'enfer. » (ES, 187) L'extrait biblique psalmodié par les religieuses sert, dans le contexte narratif du roman, de « couverture » sonore pour le geste infanticide de l'abbé Flageole et de mère Clotilde qui prétextent la nature diabolique de l'enfant afin de justifier leur crime.

On voit apparaître, dans *Les Enfants du sabbat*, une autre allusion au *Psaume 51* évoqué également dans *Kamouraska*, mais cette fois, l'intertexte biblique est librement adapté par l'auteure et les indices typographiques qui signalent sa présence sont absents : « Vous m'aspergerez avec l'hysope et je serai plus blanc que la neige[192]. » (ES, 30) L'allusion aux textes scripturaires intervient, là encore, à un moment clé du déroulement narratif du roman : alors que sœur Julie assiste à la messe dans le couvent des dames du Précieux-Sang, elle est assaillie par les visions de la cabane, mais se raccroche à sa vie présente et à sa fonction de religieuse, en voulant être délivrée de son passé, « blanche comme neige, sans enfance et sans avenir ». (ES, 32) Mais son vœu ne sera pas exaucé, puisque sa soif de vivre pleinement sa vie sera plus forte face à l'aridité de sa vocation monacale.

D) LES LIVRES PROPHÉTIQUES

Les allusions aux textes prophétiques ne sont pas fort nombreuses dans les textes hébertiens, cependant, quelques-unes surgissent ça et là. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, Perceval cite, dans son récit, un passage du livre du prophète Malachie qui est, selon lui, le préféré du révérend parmi les douze « petits prophètes » : « *J'ai livré*

[191] *Cf. Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Ps 23 : 1-3 : « Yahvé est mon berger, rien ne me manque. / Sur des prés d'herbe fraîche il me fait reposer./ Vers les eaux du repos il me mène, Il y refait mon âme. »
[192] *Ibid.*, Ps 51 : 9 : « Ôte mes tâches avec l'hysope, et je serai pur ; / lave-moi, je serai blanc plus que neige. »

ses montagnes à la désolation et son héritage aux chacals du désert. Et maintenant veuillez adoucir la face de Dieu pour qu'il ait pitié de nous[193]. » (FB, 170) En vérité, Anne Hébert réunit deux fragments du texte prophétique en les présentant comme une seule référence biblique. La première phrase est une allusion au début du livre de Malachie, où le prophète évoque l'histoire d'Ésaü et Jacob, ainsi que la préférence de Yahvé pour ce dernier et le mauvais traitement infligé à Ésaü : « Or j'ai aimé Jacob mais j'ai haï Ésaü. J'ai livré ses montagnes à la désolation et son héritage aux chacals du désert. » (Ml, 1 : 3) Le deuxième extrait testamentaire fait référence au réquisitoire contre les prêtres qui ont désobéi aux injonctions divines : « Et maintenant implorez donc Dieu pour qu'il vous prenne en pitié. » (Ml, 1 : 9)

NOUVEAU TESTAMENT

A) LES ÉVANGILES

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le mythe christique occupe une place primordiale dans l'œuvre hébertienne, et les nombreux intertextes évangéliques qui parcourent les écrits de l'auteure ne font que le confirmer. Toutefois, si les quatre Évangiles retracent la vie et l'enseignement de Jésus, Anne Hébert cite en priorité dans ses textes deux d'entre eux : l'*Évangile selon saint Matthieu* et l'*Évangile selon saint Jean*. Ainsi, on voit apparaître des allusions au sermon de Jésus sur la montagne, à ses paraboles ou à ses prophéties, à sa Passion ou encore à l'Eucharistie. Même si nous pouvons retracer, dans chacun des textes hébertiens, la présence de plusieurs références scripturaires, nous allons fonder notre étude des intertextes bibliques sur deux d'entre eux qui sont particulièrement denses en citations, allusions ou références aux Écritures : *Les Fous de Bassan* et *Les Enfants du sabbat*.

[193] Italiques d'Anne Hébert.

a) « Et le Verbe s'est fait chair … »

La célèbre phrase de l'évangile johannique constitue le fondement de la théologie chrétienne, la métaphore du Verbe incarné servant à désigner le Christ. La sentence biblique est également invoquée dans les textes hébertiens où l'image du Fils de Dieu qui se fait homme peut être détournée parfois de son acception originelle. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, c'est dans le livre du révérend Nicolas Jones que l'on voit surgir la référence à l'Évangile : « *Et le Verbe s'est fait chair et Il a habité parmi nous*[194]*.* » (FB, 18) En s'appropriant la formule évangélique, le pasteur l'utilise dans une intention sacrilège, car le Verbe incarné n'est pas une allusion au Fils de Dieu, mais à lui-même et à sa vocation de porte-parole divin au sein de la communauté. Le révérend pèche par orgueil en voulant s'identifier au Christ et en voulant croire à la vertu agissante de sa propre parole, semblable à la Parole de Dieu. Dans *Les Enfants du sabbat*, la référence au Verbe fait chair, de l'*Évangile selon saint Jean*, fait suite à un extrait de la prière de l'Angélus qui évoque l'annonce de la conception divine faite à la Vierge par l'ange, l'auteure con-fondant littéralement les deux sources – biblique et liturgique – en une seule :

> *L'Ange du Seigneur a annoncé à Marie*
> *Et elle a conçu par l'opération du Saint-Esprit*
> *Et le Verbe s'est fait chair*
> *Et il a habité parmi nous*[195]*.* (ES, 51)

L'allusion à la grossesse miraculeuse de la Vierge qui conçoit l'enfant divin par la seule intervention du Saint-Esprit est récupérée par Anne Hébert dans une intention caricaturale. Les dames du Précieux-Sang, se trouvant dans l'impossibilité d'accomplir leur vocation maternelle, s'identifient en rêve à Marie et s'imaginent bercer dans leurs bras « d'adorables Jésus ». (ES, 51) L'ironie de l'auteure devient plus mordante lorsqu'elle ajoute que, dans l'univers exclusivement féminin du couvent, la rare présence d'un homme – que ce soit Monseigneur l'évêque, le garçon boulanger ou encore l'accordeur de piano – provoque des émois chez les religieuses qui prennent

[194] *Cf. Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Jn, 1 : 14 : « Et le Verbe s'est fait chair et il a campé parmi nous (…) ».
[195] Italiques d'Anne Hébert.

ces messieurs pour des incarnations inquiétantes du Paraclet : « Le Paraclet nous engrosse, à tour de rôle. » (ES, 51) Le Verbe qui se fait chair est ici une allusion à la grossesse de sœur Julie qui semble avoir conçu mystérieusement son enfant, sans l'aide d'un homme, ce qui force l'admiration de ses consœurs émerveillées par cet exploit semblable à leurs yeux à celui de la Vierge Marie. Néanmoins, le miracle biblique est parodié dans le roman hébertien, car dans le cas de Julie la conception ne se fait pas par l'intercession divine mais bien par celle d'un homme, le docteur Painchaud, qui, chargé d'examiner la postulante, succombe à son charme « maléfique ». Le retournement sacrilège du mythe biblique de l'Incarnation atteint son paroxysme lorsque sœur Julie déclare, au moment de mettre au monde son enfant : « La dame du plus précieux sang, c'est moi ! » (ES, 184) Par un jeu de mots parodique, la novice fait allusion au nom de la congrégation dont elle fait partie, les Dames du Précieux-Sang, et à la symbolique chrétienne du sang christique recueilli dans la coupe du Graal, le « précieux sang » désignant métaphoriquement, dans le roman, l'enfant auquel sœur Julie donne naissance au sein du couvent.

b) Prédication de Jean-Baptiste

Dans les Évangiles, la venue du Messie est annoncée par Jean-Baptiste, considéré comme le dernier prophète de l'Ancien Testament. Précurseur du Christ, c'est lui qui baptise Jésus dans le Jourdain, et sa prophétie sur la grandeur et l'importance du Messie est devenue célèbre : « *Il faut que lui grandisse et que moi je décroisse*. » (Jn, 3 : 30) Les paroles du prophète se retrouvent dans le texte des *Enfants du sabbat* où sœur Julie utilise la référence biblique pour exprimer la relation avec sa mère[196]. Toutefois, dans le roman, où l'auteure remet invariablement en cause la vision patriarcale des récits sacrés, les propos de Jean-Baptiste prennent un sens tout autre et leur logique est fortement bouleversée. D'abord, Anne Hébert attribue les mots prophétiques à sœur Julie, ce qui entraîne la réécriture au féminin du texte

[196] *Cf*. la citation des *Enfants du sabbat* : « Il faut que je croisse et que ma mère diminue. » (ES, 106)

évangélique où la parole est donnée à un homme, en l'occurrence le prophète Jean-Baptiste. Ensuite, contrairement à la sentence testamentaire qui fait preuve de l'humilité du prophète, dans le récit hébertien, la nouvelle tournure indique l'arrogance de la jeune femme qui rêve de se débarrasser de la vieille sorcière : c'est sœur Julie qui, en grandissant en puissance, veut supplanter sa mère, devenue, selon elle, trop vieille pour la sorcellerie.

c) Appel des quatre premiers disciples

Les quatre premiers disciples du Christ – Pierre, André, Jacques et Jean – sont ceux qui deviendront également ses apôtres les plus proches mais, avant qu'ils soient appelés pour suivre ses enseignements, ils ne sont que de simples pêcheurs. Jésus leur propose de se joindre à lui et, en faisant allusion à leur métier, il exprime par une métaphore leur future vocation de messagers de la parole divine : « *Venez à ma suite*, *et je vous ferai pêcheurs d'hommes.* » (Mt, 4 : 19) Dans *Les Fous de Bassan*, le révérend Nicolas Jones reprend les paroles adressées par le Christ à ses apôtres pour évoquer sa propre destinée d'élu de Dieu : « Je te ferai pêcheur d'hommes, dit Dieu, la masse des fidèles sera devant toi et non plus seulement ce parterre d'eau écumante. » (FB, 25) Avant d'être appelé pour exercer son ministère, le révérend récitait déjà les psaumes de David par-dessus les flots de la mer, en s'imaginant qu'un jour il prêcherait la bonne parole devant les membres de sa paroisse. Nicolas Jones avoue que, tout comme les apôtres du Christ, il n'a pas eu à choisir, mais a été choisi et désigné par la volonté divine pour devenir un « pêcheur d'hommes » et remplir sa fonction sacerdotale.

d) L'Eucharistie

Le rituel chrétien de l'Eucharistie trouve son origine dans les textes évangéliques, dans le récit du dernier repas que le Christ partage avec ses apôtres. C'est pendant la Cène que Jésus révèle à ses disciples le mystère eucharistique : le pain et le vin qu'on

communie sont les symboles de son propre corps et de son sang, la nourriture spirituelle qu'on s'approprie afin d'accéder à la vie éternelle. L'Eucharistie, en tant que symbole fort de l'imagerie chrétienne, a marqué également l'imaginaire hébertien, même si sa signification canonique est souvent parodiée dans les textes de l'auteure.

On retrouve une allusion à l'Eucharistie dans *Les Enfants du sabbat*, où Philomène, la mère de Julie, s'identifie au Fils de Dieu, s'emparant des paroles sacrées pour désigner ses enfants, nés de sa chair et de son sang. La sorcière déclare, en riant, devant l'assemblée du sabbat : « Ceci est ma chair, ceci est mon sang ! » (ES, 36), une phrase qui fait écho au discours de l'*Évangile de Matthieu* et au symbole eucharistique : « *Prenez, mangez, ceci est mon corps* » (Mt, 26 : 26) ; « *Buvez-en tous ; car ceci est mon sang* […] » (Mt, 26 : 27-28) Dans le contexte du roman, les mots de l'Évangile désignent métaphoriquement les enfants de Philomène, qui sont effectivement sa chair et son sang. Mais le rire qui accompagne les paroles de la sorcière, ainsi que l'hilarité déclenchée dans l'auditoire, laissent entrevoir l'attitude moqueuse de Philomène à l'égard des Écritures. Par ailleurs, elle évoque avec mépris les villageois bigots qui se réfugient derrière leur curé, « comme un banc de poissons peureux » (ES, 35).

L'attitude irrévérencieuse de l'écrivain vis-à-vis des histoires bibliques se poursuit tout au long du roman, les nombreuses références scripturaires subissant des transformations sémantiques radicales dans le contexte de l'œuvre. Pendant le sabbat, qui est mis en parallèle avec la messe de Pâques au couvent, Philomène donne à boire à l'assistance le sang du cochon de lait qui a été sacrifié. L'auteure fait suivre, dans le texte, l'évocation du rituel sabbatique par les paroles de la Consécration, prononcées par le célébrant pendant la liturgie pascale, ce qui crée une confusion à caractère blasphématoire entre le sang offert par Philomène dans ses paumes jointes et le calice divin :

> Elle trempe ses mains dans les bassines de sang que lui tendent les enfants, offre à boire à toute l'assemblée à même ses deux paumes aux doigts joints.

> *Hic est enim calix sanguinis mei,*
> *Novi et aeterni testamenti*
> *Mysterium fidei,*
>
> psalmodie le célébrant à chasuble verte, brodée d'or. (…)
> Tandis qu'Adélard écorche, éventre, étripe le cochon de lait pour le faire cuire.
>
> *Hoc est enim corpus meum*[197]. (ES, 43)

La réécriture hébertienne de la référence sacrée ne concerne pas uniquement le parallèle caricatural entre l'offrande du sabbat (le cochon de lait) et le rituel eucharistique, mais également l'ordre des paroles de la Consécration qui est mystérieusement inversé sous l'influence maléfique de sœur Julie. Ce nouvel exemple de subversion parodique illustre, une fois encore, la vision « carnavalesque », au sens bakhtinien, des mythes et des intertextes bibliques chez Anne Hébert. En effet, en substituant à Dieu son éternel adversaire, le Diable, l'auteure opère un renversement par le bas de l'imaginaire des écrits canoniques.

e) Le Sermon sur la montagne

Le Sermon sur la montagne, évoqué dans *l'Évangile selon saint Matthieu* ou, plus succinctement dans celui de Luc, contient l'essentiel de l'enseignement du Christ : les *Béatitudes*, des considérations sur la loi de l'ancienne Alliance et de la Nouvelle ou encore le *Pater* ainsi que les nombreuses recommandations et conseils que le Fils de Dieu adresse aux croyants. Grâce à leur valeur morale, les sentences christiques énoncées dans les Évangiles sont devenues incontournables pour la liturgie, mais sont également inscrites dans la mémoire culturelle de la civilisation judéo-chrétienne.

Toutefois, Anne Hébert inscrit souvent de manière parodique les références aux paroles de Jésus dans ses textes. Ainsi, dans *Le Premier Jardin*, Éric, le jeune hippie qui quitte les ordres et se met à la recherche d'une morale laïque, souhaite s'écarter du modèle christique : « Il n'a dit à personne "suis-moi et sois parfait comme mon père céleste est parfait" et pourtant ils viennent à sa suite et n'ont de cesse qu'il ne leur dise

[197] Paroles latines de la liturgie eucharistique (le rite de la Consécration). *Cf*. aussi *Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Mt, 26 : 26 : « Car ceci est mon corps. » et Mt, 26 : 28 : « Car ceci est le calice de mon sang, le sang de l'Alliance nouvelle et éternelle, le mystère de la foi. »

comment faire pour devenir doux et humble de cœur. » (PJ, 57) En recourant au texte de l'*Évangile selon saint Matthieu*, « *Vous donc, vous serez parfaits comme votre Père céleste est parfait* » (Mt, 5 : 48), l'auteure marque la distanciation de son personnage par rapport au discours de Jésus qui encourage ses disciples à imiter le modèle de perfection de Dieu le Père. Les attributs « doux » et « humble de cœur » évoquent une autre citation, extraite du même Évangile, qui fait allusion à l'appel adressé par le Christ à ceux qui veulent délivrer leur âme : « *Chargez-vous de mon joug et mettez-vous à mon école, car je suis doux et humble de cœur, et vous trouverez soulagement pour vos âmes.* » (Mt, 11 : 29)

Les Béatitudes

Les Béatitudes désignent dans les Évangiles les promesses de bonheur dans le Royaume de Dieu que Jésus fait à ceux qui suivent son enseignement. Anne Hébert s'en inspire à plusieurs reprises dans son œuvre. On identifie une allusion dans *Les Enfants du sabbat* lorsque, pendant la réunion des sorciers, Philomène assure les convives qu'il y a assez de boissons et de nourriture pour tout le monde : « Bienheureux ceux qui ont faim et soif. » (ES, 36) Le discours de l'héroïne hébertienne rappelle une des sentences prononcées par le Christ au début de son Sermon : « *Heureux les affamés et assoiffés de la justice, /car ils seront rassasiés* ». (Mt, 5 : 6) Cependant, comme nous l'avons souligné au début de ce chapitre, à propos de cet intertexte biblique, la référence au texte évangélique est détournée de sa signification initiale à travers une réécriture parodique. Le degré second, métaphorique, de la sentence évangélique est remplacé dans le roman par un degré premier : si, dans le texte biblique, la faim et la soif symbolisent la quête des valeurs morales, dans le roman hébertien, elles acquièrent leur sens propre, désignant des besoins purement physiologiques.

Le Pater

Évoqué dans l'*Évangile selon saint Matthieu*, et, en variante écourtée, dans l'*Évangile selon saint Luc*, le *Pater* (*Notre Père*), que Jésus enseigne aux fidèles dans son Sermon sur la montagne, représente, avec le *Credo*, l'une des prières fondamentales de la liturgie chrétienne. S'inspirant dans son œuvre des textes évangéliques, Anne Hébert fait parfois allusion au *Pater*, mais la référence scripturaire est, dans la plupart des cas, détournée de son sens originel. Ainsi, dans « Le Printemps de Catherine », la jeune religieuse, Nathalie, invoque la prière chrétienne afin de fortifier son âme, en insistant sur les paroles « Que votre volonté soit faite » et « Délivrez-nous du mal » (« PC » , 92), qui trahissent à la fois sa résignation face à la violence incompréhensible de la guerre et son désir d'en être libérée. En revanche, pour la Puce, la serveuse du bistro, aigrie par les nombreuses humiliations qu'elle doit endurer quotidiennement de la part des clients, la prière chrétienne acquiert un sens tout autre, obtenu par l'interversion des paroles des deux formules sacrées. Ainsi, à la place de la traditionnelle formule « Donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien », Catherine exprime amèrement, ironiquement, un souhait tout à fait contraire : « Délivrez-moi de mon pain quotidien. » (« PC », 92) En bouleversant l'ordre des mots du texte canonique et en remplaçant le « mal » par le « pain quotidien », l'héroïne insinue que c'est précisément son gagne-pain, son travail de serveuse, qui incarne le malheur dont elle souhaite se libérer. Catherine exprime de cette façon sa propre prière à elle, son vœu le plus cher étant d'être affranchie de sa servitude envers sa patronne et de pouvoir mener enfin une existence libre. Ainsi, pour Catherine, la guerre représente, paradoxalement, un mal « salutaire », le seul moyen grâce auquel elle parvient à accomplir sa délivrance : « Que je touche au mal, puisque c'est la seule brèche par laquelle je puisse atteindre la vie ». (PC, 92)

Dans *Kamouraska* apparaît une autre référence parodique au Pater où Élisabeth s'approprie une phrase-clé de la prière chrétienne : « Délivrez-nous du mal »

– phrase qui, dans le contexte narratif du roman, acquiert un sens sacrilège puisque, en prononçant les mots sacrés, la jeune femme conçoit des pensées meurtrières à l'égard de son mari :

> Soudain une grande fureur s'empare de moi. Me réveille d'un coup comme une somnambule. Me fait mordre dans quatre mots de la prière, les détachant du texte, les éclairant, les dévorant. Comme si je m'en emparais à jamais. Leur conférant un sens définitif, souverain. « Délivrez-nous du mal. » Tandis que le mal dont il faut me délivrer, à tout prix, s'incarne à mes côtés, sur le banc seigneurial. Prend le visage congestionné, les mains tremblantes de l'homme qui est mon mari. (K, 88)

Alors que dans l'imaginaire judéo-chrétien, le Mal représente le diable et ses œuvres, dans le texte hébertien, c'est Antoine Tassy, le mari alcoolique et infidèle, qui incarne le « mal » dont Élisabeth souhaite être délivrée au plus vite puisqu'il entrave sa passion pour le docteur Nelson. Ce n'est plus l'écrivaine à travers une voix narrative anonyme qui se livre ici à un acte de déprédation et d'appropriation du texte scripturaire, mais son propre personnage. On pourrait affirmer que ce passage hébertien est une mise en œuvre de la pratique de la citation, telle que la définit A. Compagnon, c'est-à-dire la violence initiale qui accompagne le prélèvement d'un morceau textuel et l'appropriation de la citation à des fins propres : Élisabeth « mord » dans le texte de la prière chrétienne, le « dévore » pour s'en approprier les paroles et les éclairer d'un nouveau sens, connu d'elle seule.

Anne Hébert se livre parfois à un jeu intertextuel très libre avec le texte des Écritures, en faisant référence, dans le même contexte, à plusieurs passages bibliques, appartenant à des textes canoniques différents. Ainsi, dans *Le Premier Jardin*, l'auteure renvoie à la fois à l'*Évangile selon saint Jean* (la « parabole de la vigne véritable ») et à l'*Évangile selon saint Matthieu* (le Sermon sur la montagne). Lorsque Éric, le jeune hippie, « prêche » sa propre morale inspirée par les écrits testamentaires, il adapte très librement les paroles du Christ de l'évangile johannique, en insistant sur le fait que la relation avec ses « disciples » est fondée sur le choix réciproque : « – Je vous ai choisis et vous m'avez choisi. Ensemble nous posséderons la terre. » (PJ, 73) L'interprétation de la parabole de la vigne dans le texte hébertien est

bien différente de celle qui correspond au texte canonique. En effet, dans l'*Évangile selon saint Jean*, le message scripturaire est celui de la vocation prédestinée des fidèles du Christ ; le Fils de Dieu est le seul à avoir pu choisir ses apôtres qui, eux, par contre, n'ont pas eu la possibilité de le choisir : « *Ce n'est pas vous qui m'avez choisi ; mais c'est moi qui vous ai choisis*. » (Jn, 15 : 16) La deuxième allusion biblique présente dans le texte hébertien renvoie au Sermon du Christ sur la Montagne : « *Heureux les doux, car ils posséderont la terre* ». (Mt, 5 : 5) L'auteure prélève là encore uniquement un fragment du texte scripturaire, ne retenant que la deuxième partie du verset qu'elle détourne ainsi de son sens originel. Dans le texte hébertien, l'allusion biblique est à interpréter dans le contexte du discours moral du jeune hippie pour qui la possession de la terre passe par un retour à une relation fusionnelle entre l'homme et la nature. Éric accuse la religion chrétienne de les avoir orgueilleusement séparés, en proclamant que l'être humain était le seul à posséder une âme.

f) Les paraboles et proverbes christiques

Dans le Nouveau Testament, les paraboles utilisées par Jésus avaient pour rôle d'illustrer par de courts récits son enseignement souvent trop abstrait pour ceux qui écoutaient sa prédication. Les paraboles, proverbes ou conseils du Christ sont fort nombreux dans les romans hébertiens, l'œuvre entière étant imprégnée du discours des Évangiles. Parmi les récits christiques évoqués dans l'œuvre, on en retrouve plusieurs : celui sur le danger des richesses, sur le scandale, sur le membre malade ou encore la parabole du figuier.

Le danger des richesses

Dans *Les Enfants du sabbat* figure une allusion évangélique à la mise en garde que Jésus adresse à ses disciples à propos de l'accumulation des biens matériels qui représente un obstacle pour ceux désireux d'accéder au Royaume éternel : « *Oui, je vous le répète, il est plus facile à un chameau de passer par un trou d'aiguille qu'à un*

riche d'entrer dans le Royaume des Cieux » (Mt, 19 : 24). Cependant, encore une fois, la référence scripturaire est modifiée de manière ludique par l'auteure qui lui imprime une tournure caricaturale :

> Il faut mourir le derrière sur la paille, mes sœurs. Comme le petit Jésus dans la crèche. Le royaume du ciel est pour le chat qui réussit à passer dans le trou de l'aiguille. » (ES, 140)

Ce sont les paroles que prononce la mère économe lorsqu'elle doit affronter la colère de la mère supérieure pour avoir causé, sur l'ordre de sœur Julie, le désastre financier du couvent. Face aux reproches qu'on lui fait, la sœur économe rappelle, sur un ton péremptoire, qu'elle n'a fait que mettre en pratique le vœu de pauvreté exigé par la morale chrétienne. L'allusion à la naissance du Christ dans une crèche (Lc, 2 : 12) est, elle-aussi, utilisée dans un contexte parodique : le cadre pastoral de la naissance de Jésus, sa venue au monde sur « la paille » devient le symbole du dépouillement matériel dans lequel la religieuse suggère à ses consœurs de quitter le monde. On aura remarqué que le « chameau » du dicton évangélique est remplacé dans le texte hébertien par le « chat », ce qui n'est pas un hasard, car sœur Julie est souvent dépeinte comme ayant des yeux de la couleur et de la forme des yeux de chat. Or, dans l'imaginaire populaire, une superstition associe le chat, de préférence noir, à la sorcière et, à travers elle, au Malin.

Le scandale

Dans *Kamouraska*, Anne Hébert interpelle encore une fois les textes scripturaires afin de les détourner parodiquement. Ainsi, lorsque son mari et son amant passent et repassent bruyamment, pendant la nuit, sous les fenêtres de sa demeure, en réveillant les voisins scandalisés, Élisabeth s'en réjouit et reprend à son compte une parole des Évangiles qu'elle modifie en en inversant le sens : « Bénis sommes-nous par qui le scandale arrive. » (K, 128) C'est tout le contraire de ce qu'affirme Jésus dans le texte sacré, en mettant en garde les instigateurs du désordre : « *Malheur au monde à cause des scandales ! Il est fatal, certes, qu'il arrive des scandales, mais malheur à l'homme*

par qui le scandale arrive ! » (Mt, 18 : 7) On peut même affirmer que la démarche de réécrire les références testamentaires dans un registre parodique semble s'accompagner parfois d'un vif plaisir chez l'auteure qui se divertit à retourner ainsi le sens des textes bibliques. N'oublions pas qu'Anne Hébert avait elle-même avoué, pendant un entretien, l'état jubilatoire que lui avait procuré l'écriture des *Enfants du sabbat*, où les propos ironiques voire sarcastiques à l'égard des fonctionnaires cléricaux abondent[198].

La justice nouvelle (parabole du membre malade)

On retrouve dans *Les Enfants du sabbat* une allusion évangélique à la justice nouvelle que propose Jésus aux chrétiens, en réinterprétant les Tables de la Loi que Dieu avaient données à Moïse pour sceller l'Alliance, à travers la parabole du membre malade dont il faut se séparer afin de sauver le corps entier. Ainsi, dans le roman hébertien, la mère supérieure, Marie-Clotilde, raisonne en se disant qu'en expulsant sœur Julie du couvent, elle extirperait la source même du mal et apporterait de nouveau la paix et l'ordre dans son établissement : « Ne vaut-il pas mieux qu'une seule de mes filles périsse et que toutes les autres soient sauvées ? » (ES, 141) Tout en pastichant le style testamentaire, Anne Hébert reprend dans son texte la tournure sacrée et la métaphore du sacrifice du membre corrompu :

> *Et si ta main droite est pour toi une occasion de péché, coupe-la et jette-la loin de toi : car mieux vaut pour toi que périsse un seul de tes membres et que tout ton corps ne s'en aille pas dans la géhenne.* » (Mt, 5 : 30)

Dans la réflexion que se fait la mère supérieure, la référence scripturaire constitue un argument d'autorité, un appui moral infaillible qui, comme pour beaucoup de protagonistes hébertiens, permet de justifier des actes qui autrement pourraient être jugés répréhensibles.

---

[198] *Cf.* André Vanasse, « L'écriture et l'ambivalence », entrevue avec Anne Hébert, *Voix et images*, VII, n° 3, printemps 1982, p. 443.

La guérison de l'enfant d'un centurion

L'épisode évangélique du centurion qui demande au Christ de guérir son fils est bien connu. Lorsque Jésus lui propose de se rendre chez lui, le soldat romain refuse, ne s'estimant pas digne d'un tel honneur, et se contente d'un seul mot de la part du Messie. La confiance du centurion dans le pouvoir de la parole divine est devenue, pour la morale chrétienne, le symbole de la foi exemplaire. Une allusion à ce récit biblique figure dans *Les Enfants du sabbat*, où Anne Hébert note avec humour l'attitude de la mère supérieure Marie-Clotilde vis-à-vis des religieuses :

> J'ai rang de supérieure et j'ai des filles sous mes ordres. Je dis à l'une : va, et elle va ; à l'autre : viens, et elle vient ; et à la nouvelle postulante qui entre ici : fais cela, et elle le fait. (ES, 19).

Le discours de la religieuse qui s'identifie à un général ayant sous ses ordres une armée de bonnes sœurs dont elle doit contrôler chaque petit geste, chaque petite pensée, rappelle ici les propos adressés au Christ par le centurion :

> *Car moi, qui ne suis qu'un subalterne, j'ai sous moi des soldats, et je dis à l'un : Va ! et il va, et à un autre : Viens ! et il vient, et à mon serviteur : Fais ceci ! et il le fait*. » (Mt, 8 : 9)

Là encore, Anne Hébert réécrit le passage testamentaire au féminin, tout en l'adaptant à la situation narrative de son roman : à la place du centurion qui donne des ordres à ses subalternes on retrouve la mère Marie-Clotilde qui gouverne, avec une autorité absolue, ses postulantes.

Le révérend Nicolas Jones, dans *Les Fous de Bassan*, recourt lui-aussi aux paroles du soldat romain pour nous faire part de son autorité incontestable sur les deux jumelles, Pam et Pat, chargées de s'occuper des tâches domestiques au presbytère : « Depuis le temps que *je dis à l'une va et elle va, et à l'autre viens et elle vient*, je m'étonne de leur soudaine protestation. » (FB, 18) Cependant, malgré sa volonté de contrôler chacun de leurs gestes, Nicolas Jones constate avec surprise que les jumelles, qu'ils avaient considérées jusque-là comme de vieilles filles insignifiantes et aveuglement soumises à son pouvoir, commencent à se rebeller, en refusant parfois d'obéir à ses ordres.

Toujours dans *Les Fous de Bassan* apparaît une autre référence à l'épisode évangélique évoqué ci-dessus. Dans l'*Évangile selon saint Matthieu*, Jésus prend appui sur la foi exemplaire du centurion afin de mettre en garde les hommes sur le sort terrible qui les attend à la fin des temps s'ils persistent dans leur ignorance des enseignements divins :

> *Eh bien ! je vous dis que beaucoup viendront du levant et du couchant prendre place au festin avec Abraham, Isaac et Jacob dans le Royaume des Cieux, tandis que les fils du Royaume seront jetés dans les ténèbres extérieures ; là seront les pleurs et les grincements de dents.* (Mt, 8 : 11-12)

Anne Hébert ne retient que la fin du passage évangélique qui fait suite, dans son texte, à une phrase inachevée : Perceval, le frère de Stevens Brown, raconte que les frères et le père d'Olivia, affolés par la disparition soudaine de la jeune fille, sont plongés dans les « ténèbres » de la nuit, tout comme les fils du Royaume divin dans l'Évangile. Perceval enchaîne sa narration par l'allusion à la prophétie du Christ, en annonçant ainsi le dénouement tragique de l'événement : « *Là où il y a des pleurs et des grincements de dents*[199], assure mon oncle Nicolas. » (FB, 173) Une fois encore, le texte hébertien affirme son caractère hybride par la juxtaposition de la citation scripturaire, en caractères italiques, et du commentaire narratif.

La parabole du figuier

Présente dans les trois Évangiles synoptiques, chez Matthieu (Mt, 24 : 35), chez Marc (Mc, 13 : 31) et chez Luc (Lc, 21 : 33), la parabole du figuier fait partie de celles qui « exhortent à la vigilance[200] » et par lesquelles le Christ incite les croyants à rester en état de veille pour ne pas se faire surprendre lors de la Parousie, sa deuxième venue sur terre. Anne Hébert retient dans le texte des *Fous de Bassan* uniquement un fragment de l'allégorie biblique, en l'adaptant au contexte narratif du roman : « La terre, le ciel et l'eau de Griffin Creek passeront comme un songe, mais moi, dit Dieu, je ne

[199] Italiques d'Anne Hébert.
[200] A.-M. Gérard, *Dictionnaire de la Bible*, *op. cit.*, p. 1045-1046 (« parabole »).

passerai point[201]. » (FB, 27) C'est le révérend qui invoque le texte sacré, toujours inquiet au sujet de la lourde responsabilité qui lui incombe et du jugement terrible que Dieu lui réserve dans l'au-delà. En s'appropriant le passage évangélique et en le modifiant, Nicolas Jones identifie le sort des habitants du village à celui que le Christ réserve à l'humanité entière dans la prophétie testamentaire : un jour, ce sera la fin de Griffin Creek et de tous ceux qui y vivent, tout comme ce sera la fin de toute Création, et Dieu seul continuera à exister.

L'annonce du retour du Christ

Dans les derniers entretiens avec ses apôtres, Jésus leur annonce sa disparition et son prochain retour parmi eux à travers la célèbre formule : « *Encore un peu de temps et vous ne me verrez plus et puis un peu encore et vous me verrez*. » (Jn, 16 : 16) Dans *Les Enfants du sabbat*, lorsque sœur Gemma, atteinte de phtisie, se trouve sur son lit de mort, on retrouve l'extrait évangélique dans lequel le Christ fait ses adieux aux disciples à l'approche de sa Passion et de sa crucifixion : « Encore un peu de temps et tout sera consommé. » (ES, 144) En réalité, ce n'est que le début de la phrase hébertienne, « encore un peu de temps », qui laisse deviner l'allusion biblique et qui témoigne de l'influence du style testamentaire sur l'œuvre. Mais cet indice intertextuel ne serait pas suffisant si le contexte narratif du roman ne confirmait pas la présence de la référence sacrée : sœur Gemma est proche de sa dernière heure, tout comme le Christ lorsqu'il s'adresse à ses disciples pour leur annoncer sa Passion. Le mot « consommé » fait allusion à un épisode de l'*Évangile selon saint Jean*, celui de la mort imminente du Christ crucifié, et à ses dernières paroles : « *Quand il eut pris le vinaigre, Jésus dit : 'C'est achevé' et, inclinant la tête il remit l'esprit.* » (Jn, 19 : 28) Cette fusion de plusieurs intertextes en un seul est une pratique très courante dans le processus hébertien de réécriture des textes scripturaires. L'auteure ne travaille pas la Bible à la main et n'a aucunement le souci de retranscrire précisément les citations

[201] *Cf. Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Mt, 24 : 35 : « Le ciel et la terre passeront, mais mes paroles ne passeront point. »

bibliques dans ses textes, mais, au contraire, elle *se souvient* plutôt des Écritures dans ses écrits.

Le dialogue des textes hébertiens avec les écrits canoniques prend parfois une allure de jeu intertextuel, comme dans *Les Fous de Bassan* où l'auteure s'amuse à inverser le sens de la sentence évangélique évoquée plus tôt en faisant dire à Stevens Brown : « Encore un peu de temps et vous me verrez, encore un peu de temps et vous ne me verrez plus. » (FB, 88) En disant cela, le héros hébertien dévoile son intention de disparaître à jamais en quittant sans tarder le village natal où il était retourné l'espace d'un été. Dans l'*Évangile selon saint Jean*, le Christ annonce à ses disciples d'abord sa mort (« vous ne me verrez plus »), sa disparition en tant qu'être de chair et de sang, et ensuite sa résurrection (« vous me verrez ») et son retour en tant qu'être de lumière.

Enfin, dans la nouvelle « Le Printemps de Catherine », on reconnaît une autre allusion au retour annoncé par le Christ à ses disciples, mais Anne Hébert ne retient cette fois que la formule inchoative du passage scripturaire : « Un peu de temps encore et nous serons tous à pied et tous égaux. » (« PC », 94) L'intertexte biblique révèle son sens dans le contexte du récit : c'est la guerre et les habitants du bourg quittent leurs demeures en grande hâte, les plus démunis, à pied, les plus aisés, à vélo ou en voiture. Catherine observe que, inévitablement, dans peu de temps, les privilèges sociaux que certains tentent de conserver encore, en faisant valoir leurs moyens de transports, seront perdus et tout le monde sera contraint de marcher : « Le manque d'essence fera bientôt des Pichon nos parfaits partenaires. Et Nina nous regardera de haut, tant qu'un garçon solide ne l'aura pas jetée à terre en lui volant sa bicyclette. » (« PC », 94) Le recours à la tournure biblique donne aux paroles du personnage une allure prophétique, en témoignant en même temps de la forte influence du style testamentaire sur l'écriture hébertienne.

g) La Passion

Dans les Évangiles, la Passion désigne les souffrances endurées par le Christ, depuis l'agonie éprouvée au jardin de Gethsémani jusqu'à la Crucifixion et la mort. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Anne Hébert s'intéresse particulièrement au mythe biblique de la Passion dans ses narrations. Ainsi, dans *Les Enfants du sabbat*, la plupart des citations ou allusions scripturaires font allusion à la Passion, étant donné que l'histoire se déroule au moment des Pâques chrétiennes, célébrées au couvent des Dames du Précieux Sang à travers les rituels de la Semaine Sainte.

Toutefois, les intertextes bibliques insérés dans le récit hébertien font l'objet d'une réinterprétation de la part de l'auteure et acquièrent un nouveau sens. Ainsi, quand les religieuses de l'infirmerie du couvent sont privées des calmants habituels, elles s'interrogent sur le sens chrétien de la souffrance, se demandant si la foi apporte vraiment une réponse aux malheurs et à la douleur. Toutes les privations d'une vie cloîtrée ne seraient-elles pas, en fin de compte, dépourvues d'une quelconque toute utilité ? Les paroles empreintes de détresse que le Christ avait prononcées sur la Croix, « *Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné* ? » (Mt, 27 : 46), résonnent tragiquement dans la bouche d'une vieille religieuse souffrante, ce qui donne l'occasion à l'auteure de réécrire le texte biblique au féminin : « Mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonnée? Pourquoi? Pourquoi? Mon Dieu, où êtes-vous ? Où êtes-vous? » (ES, 77) Le désespoir dans les paroles de sœur Constance de la Paix est accentué par la reprise du « pourquoi » de la formule scripturaire et par le questionnement douloureux sur l'absence divine.

Anne Hébert réécrit parfois entièrement au féminin des morceaux de texte biblique, comme dans la description de la « Passion » de sœur Gemma. Ainsi, elle s'inspire du Chant du Serviteur, dans le livre du prophète Isaïe, qui préfigure la Passion du Christ, lorsqu'elle décrit la maladie dont souffre la jeune sœur : la tuberculose. Le supplice enduré par sœur Gemma évoque dans les esprits des autres religieuses

l'image de l'Agneau, la bonne sœur semblant se charger des malheurs et des péchés de toute la communauté des dames du Précieux-Sang. Néanmoins, dans le texte hébertien, qui laisse clairement transparaître la source scripturaire, la description des souffrances attribuées à la jeune religieuse entraîne la réécriture au féminin de l'extrait biblique, ce qui témoigne encore une fois de la démarche très peu « orthodoxe » de l'auteure vis-à-vis des Écritures :

> *Ni beauté, ni éclat. Elle n'a plus d'apparence. C'est qu'elle porte nos péchés. Elle est transpercée à cause de nos péchés. C'est par ses blessures que nous vient la guérison. Ce sont nos maladies qu'elle porte. Ce sont nos douleurs qui pèsent sur elle*[202]*.* (ES, 82)

L'intertexte biblique est métamorphosé dans le roman, car la substitution du pronom personnel masculin (« il »), qui désigne le Christ, par le pronom personnel féminin (« elle ») entraîne la réécriture au féminin du passage en entier, permettant à l'auteure d'opérer ainsi une identification symbolique de son héroïne avec le modèle testamentaire.

Dans *Les Enfants du sabbat*, la réécriture parodique ne vise pas uniquement les citations et allusions aux textes bibliques proprement dits, mais également de nombreux morceaux de prières ou d'autres textes liturgiques qui y sont présents. Ainsi, tout en ayant des pensées concupiscentes à l'égard de sœur Julie, le docteur Painchaud se met à réciter « Je vous salue, Marie » en utilisant la prière chrétienne dans un contexte blasphématoire :

> Vous êtes bénie, entre toutes les femmes… se répète le docteur en pensant à sœur Julie, tout en conduisant sa voiture, le lendemain matin, dans le dédale des petites rues de Québec, en direction du couvent des dames du Précieux-Sang. » (ES, 135)

Les références au discours liturgique, par leur forte présence dans l'œuvre hébertienne, surtout dans *Les Enfants du sabbat*, pourraient elles-mêmes constituer

[202] Italiques d'Anne Hébert. *Cf. Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Is, 53 : 2-6 : « Sans beauté ni éclat pour attirer nos regards, et sans apparence qui nous eût séduits ; (…) Or ce sont nos souffrances qu'il portait et nos douleurs dont il était chargé. (…) Mais lui, il a été transpercé à cause de nos crimes, écrasé à cause de nos fautes. Le châtiment qui nous rend la paix est sur lui, et dans ses blessures nous trouvons la guérison. »

l'objet d'une étude à part. Aussi n'allons-nous pas nous en occuper ici, notre recherche étant consacrée essentiellement aux intertextes ayant pour source les Écritures.

B) LES ÉPÎTRES DE SAINT PAUL

Les épîtres de saint Paul font partie des textes fondamentaux du christianisme et constituent une source d'inspiration majeure pour la liturgie catholique. Elles présentent la doctrine de l'apôtre, en apportant des précisions sur plusieurs questions de première importance pour le christianisme primitif : la pureté des mœurs, le mariage et la virginité, la célébration de l'eucharistie. Les lettres canoniques ont pour destinataires plusieurs peuples parmi lesquels on peut évoquer les Thessaloniciens, les Galates, les Corinthiens, les Romains. Toutefois, mis à part deux allusions à l'épître aux Romains dans *Les Fous de Bassan* et un extrait de l'épître aux Éphésiens dans *Les Enfants du sabbat*, ce sont essentiellement les épîtres destinées aux Corinthiens qui retiennent l'attention de l'auteure dans son œuvre. Par les deux lettres qu'il adresse aux habitants de Corinthe, l'apôtre réagit face aux désordres moraux qui troublent la communauté chrétienne de la ville. Ainsi, il espère mettre fin à la discorde qui sépare les fidèles en plusieurs camps se réclamant chacun d'un apôtre différent, en leur rappelant le principe d'unité incarné par le Christ.

Dans l'œuvre d'Anne Hébert, les allusions aux épîtres de saint Paul, surtout à la première aux Corinthiens, figurent pour la plupart dans *Les Fous de Bassan*, où les intertextes épistolaires dépassent largement en nombre les autres références bibliques présentes dans le roman. Les paroles sacrées citées dans le livre du révérend Nicolas Jones ponctuent les réflexions du pasteur sur son passé et sur les causes de sa déchéance. Le discours de l'apôtre sur la question du choix chrétien entre le mariage ou le célibat et la chasteté, l'intéresse plus particulièrement. Plusieurs de ces références aux textes pauliniens témoignent de la vision misogyne du révérend qui adhère aux paroles de saint Paul, lui-même célèbre pour certaines de ses assertions concernant le statut inférieur de la femme au sein du couple et sur le plan social.

L'apôtre s'appuie sur le récit yahviste de la Création pour montrer que, puisque Ève avait été créée en deuxième lieu et s'était laissé séduire par le Malin, la femme est une créature faible et secondaire qui doit obéir de manière inconditionnelle à son époux, à l'instar de l'Église qui se soumet à l'autorité du Christ ; en outre, la femme n'est pas tenue de s'exprimer en public, la parole dans l'espace communautaire étant entièrement réservée aux hommes.

Cette conception peu flatteuse à l'égard des femmes semble convenir à merveille au pasteur qui se sent conforté dans son rôle de « père spirituel » de la communauté du village. Ainsi, lorsque Nicolas Jones évoque sa vie conjugale, on voit surgir, dans le texte hébertien, plusieurs citations de la 1ère épître aux Corinthiens, ayant pour source notamment les commentaires pauliniens sur le mariage et la virginité : « *Il est bon pour l'homme de ne pas s'attacher de femme. Mais par crainte de la concupiscence que chacun ait sa femme et chacune son mari*[203]*.* » (FB, 31) Un peu plus loin est invoquée une autre injonction qui semble avoir profondément marqué l'esprit du révérend, celle à travers laquelle l'apôtre conseille aux célibataires et aux veuves de se marier afin d'éviter une vie de péché qui les mènerait droit en enfer : « *Mieux vaut se marier que brûler*[204]*.* » (FB, 32) La recommandation testamentaire acquiert dans le contexte hébertien un caractère ironique puisqu'elle est suivie, dans le récit du révérend, par le portrait très peu flatteur, voire dédaigneux, que celui-ci dresse de son épouse, Irène. Il dépeint celle-ci comme une créature insipide, effacée, « faite pour devenir femme de pasteur, ombre grise derrière la personne sacrée du pasteur. » (FB, 32) En outre, le pasteur nous fait savoir qu'Irène est incapable de lui donner une descendance. C'est pourquoi Nicolas Jones remet en cause la dimension morale de l'exhortation épistolaire, ayant l'air de dire qu'il a beau avoir suivi l'ordre divin en se

[203] *Cf. Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, 1 Co, 7 : 9 : « Il est bon pour l'homme de s'abstenir de la femme. Toutefois, à cause des débauches, que chaque homme ait sa femme et chaque femme son mari. »
[204] *Idem* : « Je dis toutefois aux célibataires et aux veuves qu'il leur est bon de demeurer comme moi. Mais s'ils ne peuvent se contenir, qu'ils se marient : mieux vaut se marier que de brûler. »

mariant, cela ne lui a pas apporté le bonheur espéré d'un fils puisque sa compagne est infertile.

En s'appuyant de nouveau sur le discours paulinien, le révérend insinue même que, n'eussent été les contraintes de sa fonction sacerdotale, il ne se serait pas laissé entraver par les liens du mariage : « *Je vous le dis, frères, le temps se fait court. Dès lors, que ceux qui ont une femme soient comme s'ils n'en avaient pas*[205]*.* » (FB, 23) Il va jusqu'à regretter les préceptes de l'Alliance conclue par Dieu avec Moïse, car, selon la doctrine vétéro-testamentaire, répudier son épouse en raison de son infécondité aurait été un acte parfaitement légitime aux yeux de la société :

> *En ce temps-là…*
> Ma femme Irène, née Macdonald, est stérile. En d'autres lieux, sous d'autres lois, je l'aurais déjà répudiée, au vu et au su de tous, comme une créature inutile. (FB, 23)

Nicolas Jones fait allusion ici aux recommandations du Deutéronome concernant les cas de litige entre les époux, notamment les situations qui autorisent le mari ayant découvert une « tare » quelconque chez son épouse de la repousser :

> *Soit un homme qui a pris une femme et consommé son mariage ; mais cette femme n'a pas trouvé grâce à ses yeux, et il a découvert une tare à lui imputer ; il a donc rédigé pour elle un acte de répudiation et le lui a remis, puis il l'a renvoyée de chez lui.* (Dt, 24 : 1)

Les Évangiles proposent une nouvelle interprétation de l'Ancien Testament et, à travers son Sermon sur la montagne, Jésus apporte plusieurs amendements aux Tables de la loi que Dieu avait confiées à Moïse sur le mont du Sinaï. En avouant son attachement à la vision de l'ancienne alliance à la place de la nouvelle prêchée par le Christ, le révérend réprouve indirectement l'enseignement évangélique auquel il devrait pourtant se soumettre corps et âme, selon sa vocation de prêtre. Ce qui contrarie Nicolas Jones dans la vision chrétienne, c'est la modification que Jésus apporte à l'ancienne loi en matière conjugale ; puisque le mariage est une union sacrée, célébrée devant Dieu, l'homme n'a plus le droit d'intervenir pour opérer une séparation : « *Eh*

[205] *Ibid.*, 1 Co, 7 : 29 : « Je vous le dis, frères : le temps se fait court. Que désormais ceux qui ont une femme vivent comme s'ils n'en avaient pas. » Là encore, le révérend interprète à sa façon les paroles de l'apôtre. Dans le texte biblique, saint Paul adresse cette recommandation aux fidèles, même à ceux qui sont soumis aux devoirs conjugaux, pour leur signifier qu'il faut se soucier avant tout du retour du Christ.

bien ! ce que Dieu a uni, l'homme ne doit point le séparer. » (Mt, 19 : 6) La stérilité aurait été, selon l'ancienne loi, une raison suffisante pour que le révérend répudie sa femme et en épouse une autre qui puisse lui donner une descendance. Mais la nouvelle alliance empêche le pasteur d'accomplir son dessein et l'oblige d'admettre qu'il est le dernier rejeton de sa famille et le symbole de toute une communauté contrainte de disparaître.

Lorsque Nicolas Jones s'interroge sur l'implication qu'il a pu avoir dans la mort tragique de ses deux nièces, Nora et Olivia, il fait référence aux passages pauliniens qui font ressortir son sentiment de culpabilité. Ainsi, on voit apparaître dans son récit une citation de la 1ère épître aux Corinthiens dans laquelle l'apôtre évoque le jugement dernier comme le moment ultime de vérité face à l'instance divine :

> *Un jour je connaîtrai comme je suis connu*[206]*.* Tout sera clair dans la lumière du Jugement. Hors du monde je verrai tout Griffin Creek, de haut en bas et de long en large, comme un pays peuplé d'hommes et de femmes à l'âme vivante. Et je verrai Dieu, face à face, et ma faute sera sur ma face comme une ombre. Dieu seul pourra me laver de l'ombre de ma faute et tout Griffin Creek avec moi que je traîne dans l'ombre de ma faute. (FB, 47-48)

La juxtaposition de l'extrait biblique et du récit hébertien donne une nouvelle dimension à l'intertexte sacré, puisque, en s'appropriant les paroles de l'apôtre, Nicolas Jones fait référence à sa propre confrontation avec la justice divine dans l'au-delà. L'allusion testamentaire met en évidence la lourde responsabilité qui incombe au révérend, car, en tant que chef spirituel de la communauté de Griffin Creek, il doit faire preuve d'une moralité exemplaire. Toutefois, le pasteur, tenaillé par les remords, est persuadé d'avoir failli à sa mission sacerdotale : en se rendant coupable d'une faute grave (tentative d'inceste), il a entraîné non seulement sa propre perte mais aussi celle de toute la communauté des fidèles. Et même s'il peut encore se mystifier en se disant qu'il n'y est pour rien dans le meurtre des deux jeunes filles, Nicolas Jones sait pertinemment que, le jour du Jugement, toute la vérité sera révélée et plus rien ne pourra être dissimulé à la clairvoyance divine.

[206] Italiques d'Anne Hébert. *Cf. Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, 1 Co, 13 : 12 : « À présent je connais d'une manière partielle ; mais alors je connaîtrai comme je suis connu. »

D'autres fois, le révérend recourt aux citations des Écritures pour apaiser ses angoisses, voire pour justifier ses actes répréhensibles, comme la passion incestueuse qu'il avait éprouvée envers sa nièce, Nora : « *Ce que l'œil n'a pas vu et que l'oreille n'a pas entendu, ce qui n'est pas monté au cœur de l'homme, c'est ce que Dieu a préparé…* » (FB, 44) La citation de l'épître paulinienne reste inachevée, perdant la signification qu'elle avait dans le texte canonique, où l'apôtre évoquait la sagesse divine :

> Mais, selon qu'il est écrit, nous annonçons *ce que l'œil n'a pas vu, ce que l'oreille n'a pas entendu, ce qui n'est pas monté au cœur de l'homme, tout ce que Dieu a préparé pour ceux qui l'aiment.* (1 Co, 2 : 9)

L'allusion biblique acquiert un nouveau sens dans le contexte narratif du roman : les yeux qui ne voient pas et les oreilles qui n'entendent pas sont celles d'Irène, la femme du pasteur, qui aurait pu, si elle l'avait voulu, surprendre son mari en flagrant délit d'inceste. Pourtant, Perceval, le frère fou de Stevens avait bien aperçu, à travers la fenêtre de la cabane à bateaux, les gestes compromettants du révérend à l'égard de sa nièce et avait tenté, à coups de cris et de larmes, d'en faire part à sa tante Irène. Malgré cela, Nicolas Jones affirme que l'expression neutre du visage de sa femme ne laissait aucunement deviner si elle était au courant de son forfait. Plus encore, par les trois points de suspension de cette citation tronquée, le révérend suggère avoir accompli le mal avec la complicité du Dieu des Écritures ; en opérant ce détournement sacrilège du texte sacré, Nicolas Jones espère pouvoir se déculpabiliser, se délivrer en partie de la lourde responsabilité de ses propres actes réprouvables.

D'autres citations épistolaires laissent entrevoir la crainte obsessionnelle du péché chez le révérend. Ainsi, en se souvenant de ses ballades sur la plage de Griffin Creek, lorsqu'il observait secrètement, en véritable voyeur, ses nièces en train de se baigner dans la mer, Nicolas Jones invoque une citation de l'épître que saint Paul adresse aux Romains, citation par laquelle le révérend laisse entendre qu'il souhaite oublier ses actes coupables et devenir un homme nouveau, débarrassé du lourd fardeau de sa faute :

Nous savons en effet que le vieil homme en nous a été crucifié afin que soit aboli le corps du péché, pour que nous ne soyons plus asservis au péché[207]*.* (FB, 39)

La crainte du péché et des représailles divines est un thème omniprésent non seulement dans *Les Fous de Bassan* mais également dans tout l'univers hébertien. Ainsi, une autre recommandation de l'apôtre, tirée de l'épître aux Romains, sur la pureté du corps et de l'esprit, est invoquée dans *Les Enfants du sabbat* par sœur Julie à propos du mariage de son frère Joseph avec une Anglaise : « *Célébrons donc ce banquet, non plus avec le vieux pain fermenté, la corruption et la méchanceté, mais avec le nouveau pain sans levain, la pureté et la sincérité*[208]*.* » (ES, 89) Le « vieux pain fermenté » du péché est, dans le roman hébertien, une allusion à la passion incestueuse entre le frère et la sœur, passion infernale à laquelle Joseph voudrait échapper en épousant Piggy, espérant retrouver ainsi « la pureté et la sincérité » d'une relation amoureuse. Mais cette tentative de Joseph de se soustraire aux liens diaboliques qui le rattachent au cercle familial n'est qu'un leurre, puisque Julie usera de ses pouvoirs magiques afin de détruire le bonheur conjugal de son frère. Les liens sacrés du mariage ne sont pas un obstacle pour la jeune sorcière qui observe ironiquement que, sans la consécration divine de l'union entre l'homme et la femme, « tout cela ne serait que fornication d'enfer. » (ES, 90)

Comme on a pu le constater, on retrouve dans l'œuvre hébertienne, en dehors des nombreuses références aux épîtres corinthiennes, quelques allusions aux autres correspondances sacrées de l'apôtre. Par exemple, dans *Les Enfants du sabbat* se repère un extrait de l'épître aux Éphésiens qui contient une considération de saint Paul à propos de la relation amoureuse entre l'homme et son épouse :

Celui qui aime sa femme s'aime lui-même. Personne n'a jamais voulu du mal à son propre corps, on le nourrit au contraire, on l'entoure de soins, comme le Christ le fait

---

[207] Italiques d'Anne Hébert. *Cf. Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Rm, 6 : 6 : « Comprenons-le, notre vieil homme a été crucifié avec lui, pour que fût réduit à l'impuissance ce corps de péché, afin que nous cessions d'être asservis au péché. »

[208] *Cf. Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, 1, Co, 5 : 8 : « Ainsi donc, célébrons la fête, non pas avec du vieux levain, ni un levain de malice et de méchanceté, mais avec des azymes de pureté et de vérité. »

> *pour son Église, pour nous qui sommes les membres de son corps, qui sommes sa chair et ses os*[209]*.* (ES, 89)

La citation paulinienne est suivie, dans le texte hébertien, par le commentaire de sœur Julie qui, fort mécontente d'apprendre la nouvelle du mariage de son frère, avoue son incompréhension envers le sacrement chrétien qui permet à un homme et à une femme de se retrouver dans une intimité corporelle à jamais défendue entre une sœur et son frère. Dans le contexte du roman hébertien, l'évocation par sœur Julie de la métaphore biblique de la femme semblable à son propre corps qu'on protège et qu'on nourrit ne laisse présager rien de bon, car la conception paulinienne du mariage n'est pas du tout du goût de la maléfique novice qui recourt à la magie noire pour nuire à la jeune épouse.

Une autre référence à l'épître aux Romains surgit dans le texte des *Fous de Bassan* où le révérend décrit la relation privilégiée entre sa mère, Felicity Brown, et ses deux nièces, Nora et Olivia, en s'appropriant librement le passage biblique dans lequel saint Paul réaffirme, à travers l'histoire de Jacob et Ésaü, la puissance et le caractère infaillible de la justice divine :

> Les petites Atkins *ne sont pas encore nées, elles n'ont rien fait de bien ni de mal, mais, pour que demeure le dessein de Dieu de choisir et de préférer selon l'appel et non selon les œuvres*[210]*,* Félicity attend la venue au monde de ses petites filles pour aimer. (FB, 36)

L'extrait testamentaire, reproduit de manière fragmentaire dans le roman, est à replacer dans son contexte d'origine pour révéler pleinement son sens, c'est-à-dire la préférence que Dieu manifeste envers le fils cadet d'Isaac, en délaissant l'aîné :

> Mieux encore, Rébecca avait conçu d'un seul homme, Isaac notre père ; or, avant la naissance des enfants, quand ils n'avaient fait ni bien ni mal, pour que s'affirmât la liberté de l'élection divine, qui dépend de celui qui appelle et non des œuvres, il lui fut dit : *L'aîné servira le cadet*, selon qu'il est écrit : *J'ai aimé Jacob et j'ai haï Ésaü*.[211] (Rm, 9 : 10-11)

---

[209] *Ibid.*, Ep, 5 : 28-30 : « Aimer sa femme, c'est s'aimer soi-même. Car nul n'a jamais haï sa propre chair ; on la nourrit au contraire et on en prend bien soin. C'est justement ce que le Christ fait pour son Église : ne sommes-nous pas les membres de son Corps ? »

[210] Italiques d'Anne Hébert.

[211] Le cas de cette référence épistolaire est assez intéressant puisque l'apôtre lui-même cite dans son texte le prophète Malachie (1 : 2) : « Or j'ai aimé Jacob, mais j'ai haï Ésaü. »

Encore une fois, la référence sacrée fait l'objet d'un libre découpage dans le texte des Écritures, même si les indices typographiques (les italiques) signalent sa présence dans le roman. Cette démarche donne naissance à un texte à caractère « hybride » dans lequel Anne Hébert réunit, dans une seule et même phrase, son propre récit et l'intertexte testamentaire, tout en permettant au lecteur de les différencier puisque la référence biblique est délimitée du texte hébertien par des italiques. Néanmoins, l'auteure ne s'arrête pas au geste intertextuel du « copier-coller », car en insérant l'extrait biblique dans son roman, Anne Hébert le transcrit au féminin, en adaptant le récit de l'apôtre sur les deux frères, Jacob et Ésaü, à ses protagonistes, les deux adolescentes et cousines des *Fous de Bassan*, Nora et Olivia.

Si le pasteur invoque ici la prédilection du Dieu biblique pour le frère cadet, en défaveur de l'aîné, c'est pour exprimer son propre mal de vivre ; il se sent abandonné, dès son enfance, par sa propre mère qui ne lui témoigne aucun amour, préférant porter toute son affection sur ses petites filles, Olivia et Nora Atkins, les enfants des deux sœurs du révérend : Mathilda et Alice Jones. Nicolas Jones s'explique le fait que Felicity Jones choisit d'aimer ses petites filles à la place de son propre fils par la préférence qu'elle avait toujours témoignée envers les « filles ». Peut-être y a-t-il d'autres raisons qui poussent Felicity Jones, ainsi que les autres héroïnes hébertiennes, vers cette solidarité féminine, mais nous allons nous occuper de cette question dans le troisième volet de notre recherche.

C) L'APOCALYPSE

L'Apocalypse biblique, dernier livre du Nouveau Testament, fait partie des récits de type eschatologique et représente pour les chrétiens la révélation, à travers les visions de Jean, de la fin du monde et de l'humanité. Si, dans le chapitre précédent, nous avons mis en évidence la richesse de l'imaginaire mythique apocalyptique dans l'œuvre hébertienne, nous allons nous intéresser à présent aux intertextes bibliques ayant pour source l'Apocalypse. Plusieurs citations testamentaires présentes dans

l'œuvre d'Anne Hébert sont tirées de l'Apocalypse qui, comme nous l'avons montré précédemment, constitue avec la Genèse et les Évangiles l'une des principales sources d'inspiration biblique pour l'auteure.

Dans *Les Enfants du sabbat*, lorsque Joseph, le frère de Julie, doit être initié à la sorcellerie par l'inceste rituel entre le fils et la mère, c'est pour donner naissance au « plus noir génie jamais promis au monde » (ES, 107), l'incarnation ultime du diable qui « fera paître toutes les nations avec une trique de fer » (ES, 107). L'allusion testamentaire fait l'objet d'un détournement parodique, car, dans le texte de l'*Apocalypse*, la mission de guide spirituel des peuples incombe au Messie qui, à la fin des temps, reviendra pour juger l'humanité : « *Or la femme mit au monde un enfant mâle, celui qui doit mener toutes les nations avec un sceptre de fer.* » (Ap, 12 : 5) L'usage parodique que l'auteure fait de la référence biblique dans son roman, en inversant les rôles des personnages du scénario apocalyptique, prend un caractère impie. Le « sceptre de fer », attribut royal par excellence, est remplacé par une « trique », un bâton bien moins noble qui sert à frapper, à punir et non à gouverner, à régner.

Plus loin, en désignant la présence infernale de sœur Julie dans le couvent et son influence néfaste sur les religieuses, l'écrivaine fait allusion à une citation de l'Apocalypse johannique qui évoque l'arrivée de Satan sur terre, à la fin des temps : « *Malheur à vous, la terre et la mer, car le Diable est descendu chez vous, frémissant de colère et sachant que ses jours sont comptés.* » (Ap, 12 : 12) Dans le texte hébertien, c'est la mère supérieure qui prononce l'avertissement sacré, le pronom « vous » du texte scripturaire étant remplacé par le « nous » qui révèle l'inquiétude de Marie-Clotilde face au désastre qui frappe son établissement : « *Malheur à nous, car le diable est descendu chez nous avec grande fureur*[212]*.* » (ES, 141) Le diable a pris le visage de l'étrange sœur Julie, dont l'influence malfaisante perturbe l'ordre dans le couvent, les religieuses se mettant à agir bizarrement sous l'impulsion de leur

[212] Italiques d'Anne Hébert.

diabolique consœur. Le désordre qui règne chez les dames du Précieux-Sang prend une tournure apocalyptique aux yeux de la mère supérieure qui semble avoir perdu toute autorité sur ses postulantes.

On retrouve également deux allusions à l'Apocalypse dans *Les Fous de Bassan*. La première, qui figure dans le livre de Nicolas Jones, révèle le sentiment de culpabilité du révérend et la crainte que son terrible secret ne soit mis à jour, l'exposant ainsi à l'opprobre public : « *Magnifique celui qui veille et qui garde ses vêtements de peur de marcher nu et qu'on voie sa honte*[213]. » (FB, 38) L'extrait biblique constitue une mise en garde que le Christ adresse aux hommes, leur conseillant de veiller en attendant sa venue et de porter des vêtements blancs afin d'être purs lors de la rencontre avec le Messie : « *Voici que je viens comme un voleur : heureux celui qui veille et garde ses vêtements pour ne pas aller nu et laisser voir sa honte*. » (Ap, 16 : 15) Le thème de la nudité honteuse renvoie à Adam et Ève qui, ayant transgressé l'interdiction divine, prennent conscience que leurs corps sont nus et les recouvrent avec des feuilles de figuier. Dans *Les Fous de Bassan*, le pasteur a beau être fier de ses habits de « clergyman », il ne pourra ni effacer ni dissimuler sa faute aux yeux de la divinité, le jour du jugement dernier.

Le deuxième intertexte de l'Apocalypse biblique apparaît dans le « Livre de Perceval Brown et de quelques autres ». Le passage cité dans le roman évoque encore une fois la frayeur inspirée aux chrétiens par la révélation des événements eschatologiques : « *Et qui peut supporter le jour de son arrivée et qui peut rester debout à son apparition*[214] *?* » (FB, 169) C'est Perceval qui invoque les textes sacrés, saisi de terreur à l'idée du châtiment divin qui s'abattra sur les habitants de Griffin Creek pour leur complicité dans le meurtre des deux adolescentes.

---

[213] *Idem*.
[214] Italiques d'Anne Hébert.

CONCLUSION

Comme nous l'avons montré dans la première partie de cette recherche, l'extraordinaire influence des Écritures sur l'œuvre de l'auteure, comme sur celle de plusieurs autres écrivains québécois contemporains d'Anne Hébert, est indissociable du contexte socioculturel de l'époque, caractérisé par la forte domination de la morale cléricale. La Bible ainsi que la liturgie chrétienne ont marqué la conscience littéraire hébertienne à plusieurs niveaux. Premièrement, sur le plan de l'inspiration mythique, par la présence des mythes et des personnages mythiques, des protagonistes des récits de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Le mythe du paradis terrestre, les allusions à Adam et Ève, ainsi que le récit de la Chute sont très présents dans les récits hébertiens, témoignant du profond intérêt que l'auteure porte aux mythes des origines et, plus particulièrement, au contexte narratif biblique de la Création. Il en est de même pour les mythes chrétiens : le mythe de la Passion, ainsi que les terrifiantes visions eschatologiques de l'Apocalypse johannique, ont profondément investi l'imaginaire de l'œuvre.

Deuxièmement, l'influence de la Bible sur la création hébertienne se manifeste au niveau intertextuel, par la présence des nombreuses citations et allusions scripturaires. Les citations testamentaires sont souvent métamorphosées dans les textes hébertiens à travers l'alchimie intertextuelle, étant soumises à l'interprétation parodique de l'auteure. Peut-on affirmer que ce sont de simples réminiscences attestant la familiarité d'Anne Hébert avec les Écritures et son excellente mémoire des textes scripturaires ? Ou bien faut-il parler d'une réécriture volontaire des passages bibliques dans son œuvre ? Nous avons vu que, même si les citations bibliques sont investies, la plupart du temps, de nouvelles significations dans les textes hébertiens, ces derniers sont eux-mêmes modifiés par la présence des références scripturaires, grâce auxquelles ils acquièrent une dimension mythique. En outre, le rôle des

intertextes scripturaires (citations, allusions, réminiscences) est essentiel dans le processus de la réécriture des mythes bibliques dans les romans hébertiens.

Les citations bibliques figurent souvent dans le texte hébertien sans la référence explicite qui permettrait d'identifier précisément leur source et parfois sans aucune démarcation typographique. Peut-on qualifier ce geste libre du « copier-coller » comme un acte de plagiat ? M. Schneider observe qu'il y a dans l'écriture un phénomène de mimétisme inéluctable qui est le fait « d'une lente fréquentation, d'une contagion prolongée, cette osmose entre ce qu'on lit et ce qu'on écrit. À trop lire un auteur, on se trouve malgré soi écrivant comme lui, surtout si on écrit sur lui[215]. » On pourrait adapter cette réflexion à la situation de l'œuvre hébertienne, en disant qu'à trop être fréquenté, hanté par le texte biblique et par le discours liturgique, l'auteure s'en est imprégnée et son texte en porte incontestablement les marques. Anne Hébert avait elle-même avoué lors d'un entretien : « J'ai été très marquée par la religion de mon enfance. Je la rejette d'une certaine façon, mais elle est en moi et en la rejetant, je ne peux pas rejeter toute une culture[216] ». Alors, au lieu de stigmatiser l'auteure en lui reprochant de ne pas avoir respecté rigoureusement les codes de la pratique intertextuelle, il semble plus juste de définir le rapport entre les textes hébertiens et les textes bibliques comme une relation osmotique, l'influence de ces derniers étant plus ou moins manifeste tout au long de l'œuvre.

Dans le troisième volet de notre recherche, nous allons consacrer une première partie de notre analyse à la réécriture des mythes bibliques au féminin dans l'œuvre d'Anne Hébert, à partir des trois figures féminines représentatives de l'imaginaire judéo-chrétien : Ève, Marie et Lilith. Dans une deuxième partie, nous allons tenter de démontrer que la dimension mythique et poétique de l'écriture hébertienne est inextricablement liée à l'influence des Écritures et que le modèle testamentaire

[215] M. Schneider, *Voleurs de mots*, *op. cit.*, p. 275.
[216] Faucher, Françoise, « Anne Hébert », Interview, *l'Actualité*, vol. 8, n°2, février 1983, p. 13.

constitue pour l'œuvre de l'auteure une véritable matrice stylistique, en lui fournissant une riche imagerie et tout un réservoir de métaphores.

TROISIÈME PARTIE

LES MYTHES BIBLIQUES AU FÉMININ

ANGE ET DÉMON. LA CONFUSION PARODIQUE DES PERSONNAGES BIBLIQUES

Nous avons mis en évidence dans les chapitres précédents que l'imaginaire mythique biblique ainsi que les textes scripturaires ont profondément influencé les écrits d'Anne Hébert, en contribuant à forger la dimension mythique biblique de l'œuvre. Parmi les récits mythiques des Écritures, celui de la Création, de la Passion christique ou encore celui de la révélation apocalyptique occupent une place centrale dans les textes de l'auteure. Comme nous l'avons montré précédemment, les mythes et les intertextes bibliques se chargent dans l'univers hébertien de nouvelles significations symboliques, selon le contexte de l'œuvre. Ainsi, le mythe du paradis terrestre sert, dans *Le Premier Jardin*, d'arrière-fond mythique à l'histoire de la fondation de la ville de Québec. Le récit de la Chute d'Adam et Ève, lui-aussi très présent dans les récits, est métaphoriquement relié à l'âge de l'adolescence où les jeunes filles pubères subissent des changements physiologiques équivalant à une « chute » dans l'espace-temps : c'est à cette période de leur vie que les petites filles quittent l'époque paradisiaque de l'enfance pour devenir de vraies femmes et risquent de goûter au « fruit interdit », comme Ève, leur mère légendaire. En attribuant à l'âge nubile la valeur morale d'une faute irréparable, Anne Hébert met en évidence la connotation sexuelle de l'événement mythique et montre, à travers ses textes, que cette féminisation de la chute n'est qu'une conséquence de la peur ancestrale des hommes vis-à-vis de la sexualité féminine, identifiée à l'instrument de leur perte.

Après avoir étudié les mythes et les intertextes bibliques qui sillonnent les écrits hébertiens, nous allons nous intéresser, dans cette troisième partie de notre recherche, à la perspective nouvelle selon laquelle Anne Hébert réinterprète les récits sacrés. Nous ferons ressortir comment, à travers la réécriture, l'auteure renverse les représentations patriarcales édifiées, dans la mythologie biblique, autour de l'image de Dieu le Père en leur substituant une vision féminine dont les figures essentielles sont

les trois protagonistes de la tradition judéo-chrétienne – Ève, Marie et Lilith – un trinôme qui s'oppose à la vision trinitaire de la divinité dans les Évangiles. Nous verrons que la revalorisation des personnages féminins bibliques se réalise à travers la reconquête de l'espace verbal investi dans les textes sacrés par le discours patriarcal. En accordant la parole créatrice aux femmes, Anne Hébert inverse le rapport traditionnel entre la parole masculine et la parole féminine, attribuant désormais le pouvoir créateur du Verbe divin au discours matriarcal.

I. LA TRADITION PATRIARCALE BIBLIQUE : DIEU LE PÈRE

Contrairement aux mythes grecs, romains, égyptiens ou encore hindous, dans lesquels la souveraineté du monde semble être répartie entre plusieurs divinités, la tradition judéo-chrétienne désigne en tant qu'autorité spirituelle suprême le Dieu unique, représenté dans les textes scripturaires comme un roi, un juge ou encore un Père, comme le Créateur de toute chose vivante. Elaine Pagels affirme, à propos de cette toute-puissance du Dieu des Écritures, qu'« à la différence de beaucoup de ses contemporains parmi les entités divines du Moyen-Orient dans l'Antiquité, le Seigneur d'Israël ne partageait son pouvoir avec aucune divinité féminine, ni n'était d'aucune l'époux ou l'amant divin[217] ». Et bien que les chrétiens vouent leur adoration à la Vierge Marie, en tant que Mère de Dieu, ils ne la vénèrent pas pour autant comme l'égale de Dieu.

La représentation de Dieu en tant que divinité masculine régnant de manière absolue sur la Création est, selon E. Pagels, propre aux trois grandes religions monothéistes – le judaïsme, le christianisme et l'islam – alors que dans les traditions religieuses de la Grèce et de la Rome antique, d'Égypte, de Babylone ou encore d'Inde ou d'Amérique du Nord, le symbolisme féminin dans les représentations divines est omniprésent. Ainsi, dans le panthéon grec, Zeus séjourne sur le mont sacré d'Olympe en compagnie d'Héra, son épouse, mais il partage son autorité avec nombre d'autres

[217] Elaine Pagels, *Les Évangiles secrets*, Paris, Gallimard, 1982, p. 91.

déités, masculines et féminines parmi lesquelles l'on peut évoquer Athéna, déesse de la sagesse, Déméter, déesse de la terre et de la végétation ou encore Poséidon, roi de la mer. Dans la mythologie égyptienne, le règne divin revient au célèbre couple mythique d'Isis et Osiris, frère et sœur. Les divinités féminines figurent également dans les mythes hindous où chacun des dieux fondateurs de la Création, Brahma, Vishnou et Shiva, est accompagné d'un principe féminin : Lakshmi, déesse de la beauté et de la prospérité, pour Vishnou, Saravasti, déesse de la connaissance et des arts, pour Brahma, et aux côtés de Shiva une déesse qui se présente sous plusieurs noms et possède plusieurs visages : Uma, la gracieuse, Parvati, symbole de l'épouse dévouée, Mâ Kâli, la Mère noire ou encore Durga, l'Inaccessible. De manière très différente, dans la mythologie biblique, Le Dieu des Écritures est, dès le commencement, désigné comme étant le maître unique et tout puissant de l'univers, le Créateur du Ciel et de la Terre, tout geste d'adoration ou d'idolâtrie envers d'autres dieux étant formellement interdit, ainsi que l'indique l'un des dix commandements inscrits sur les Tables de la Loi remises à Moïse par Yahvé.

Pour quelles raisons, alors que le pouvoir céleste appartient à plusieurs divinités dans bon nombre de traditions religieuses, le démiurge judéo-chrétien maintient-il aussi jalousement sa suprématie sur le monde ? Gilbert Durand explique la prégnance de l'image du Dieu Père dans l'imaginaire mythique par l'hypothèse freudienne selon laquelle Dieu, en tant qu'archétype du « monarque paternel et dominateur[218] », constitue une sublimation et une rationalisation du rôle protecteur du père à travers l'image d'un souverain tout-puissant. La représentation du Créateur en tant que Père ou Seigneur, tellement bien ancrée dans l'imaginaire judéo-chrétien, serait inspirée du modèle patriarcal de l'organisation sociétale juive ou chrétienne où la fonction du chef de famille est attribuée au père.

Au-delà du cadre de la religion mosaïque, Jean Markale explique l'apparition de la figure toute-puissante de la divinité paternelle dans l'imaginaire religieux par un

[218] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 153.

changement profond survenu dans l'évolution historique et sociale de l'humanité. Il est d'avis que si aux représentations féminines de la divinité se sont substituées des images masculines c'est que, à l'aube des temps, l'homme a pris conscience du caractère indispensable de sa participation dans l'acte de procréation, associé jusque-là à un pouvoir mystérieux des femmes :

> Il est en effet vraisemblable – mais non certain – que les premiers humains, n'ayant pas établi de rapport de causalité entre le coït et la parturition, ignoraient le rôle exact du mâle dans la procréation. Ils avaient donc une attitude ambiguë vis-à-vis de la femme, apparemment plus faible que l'homme, mais capable de donner mystérieusement la vie : d'où un profond respect, pour ne pas dire une grande vénération, et en même temps une sorte de terreur devant des pouvoirs incompréhensibles, sinon magiques ou divins.[219]

Par la suite, les représentations archétypales de la Déesse mère, qui témoignaient dans les sociétés primitives d'une vision gynécocratique du monde, ont dû céder la place à un imaginaire essentiellement masculin reflétant la mise en place d'une société androcratique.

Pour ce qui est des Écritures, J. Markale observe que les symboles du pouvoir patriarcal se sont imposés aux dépens des représentations de la Grande Déesse, qu'on a progressivement bannies de l'imaginaire judéo-chrétien, l'adoration d'une divinité féminine y étant considérée comme un geste idolâtre évoquant les pratiques rituelles « païennes » liées au culte de la Déesse-mère. Ainsi, le personnage de Marie, mère de Jésus, est représenté de manière plutôt lapidaire dans les Évangiles, comme une figure effacée par rapport à son fils, réduite au rôle de « servante du Seigneur » (Lc, 1 : 38). Toutefois, malgré la volonté des rédacteurs bibliques et des hautes autorités cléricales de purger les textes sacrés de tout ce qui évoquait le culte antique de la Déesse, les figures archétypales de la féminité n'ont pas pu être entièrement supplantées. C'est le cas d'une autre héroïne des récits évangéliques, Marie Madeleine, l'une des premières disciples de Jésus, dépeinte dans le texte canonique sous les traits d'une « pécheresse ». Les Évangiles ne fournissant pas d'autres

[219] Jean Markale, *La Grande Déesse (Mythes et sanctuaires. De la Vénus de Lespugue à Notre-Dame de Lourdes)*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 12. L'auteur souligne.

précisions sur celle-ci, J. Markale établit un lien entre la vision biblique du rôle de la Magdaléenne et la prostitution sacrée pratiquée dans les temples dédiés à la Grande Déesse. En soulignant le fait que Marie Madeleine était originaire de la ville de Magdala, où un tel temple existait, il suggère que celle que l'Évangile qualifie de « prostituée » serait une grande prêtresse du culte antique de la Déesse mère[220].

A) LE DIEU DES ÉCRITURES– PÈRE ET MÈRE ?

L'ensemble de la « mythologie » biblique ainsi que ses représentations dans l'imaginaire religieux judaïque ou chrétien sont construites autour de la figure de Dieu le Père. Et même si, comme nous l'avons vu plus tôt, la Vierge Marie, en tant que mère du Christ, constitue une contrepartie féminine du Dieu patriarcal, l'adoration que les fidèles lui adressent ne permet pas de l'élever au rang d'une divinité : « S'il est vrai que les catholiques vénèrent en Marie la mère de Jésus, ils ne reconnaissent nullement en elle de caractère divin à titre personnel : "Mère de Dieu", elle n'est pas pour autant "Dieu la Mère" sur un pied d'égalité avec Dieu le Père[221] ! »

Le caractère prédominant de l'imagerie masculine et paternelle au sein de la tradition judéo-chrétienne a amené un certain nombre d'écrivaines, essayistes, théologiennes ou psychanalystes à s'interroger sur les origines historiques, sociales et culturelles de la symbolique divine dans les Écritures : l'Église n'aurait-elle pas délibérément occulté certains passages bibliques susceptibles de mettre en valeur le rôle positif de la femme dans l'Histoire Sainte afin de mieux conserver l'emprise du pouvoir patriarcal au sein de ses institutions? Béatrice Marbeau-Cleirens s'intéresse à cette problématique, en analysant sous un angle psychanalytique les représentations féminines qui apparaissent dans les récits scripturaires. Elle observe qu'à défaut d'une présence divine féminine, c'est à Dieu lui-même que reviennent à plusieurs reprises les attributs féminins, tels que la fonction maternelle et nourricière. Ainsi, la façon dont

[220] *Cf.* J. Markale, *La Grande Déesse (Mythes et sanctuaires. De la Vénus de Lespugue à Notre-Dame de Lourdes)*, *op. cit.*, p. 34.
[221] E. Pagels, *Les Évangiles secrets*, *op. cit.*, p. 91.

Yahvé intervient auprès de son peuple afin de le protéger et le nourrir ressemble étonnamment à l'attitude d'une mère qui veille sur le bien-être de son fils[222]. Dans Isaïe, on retrouve l'image d'un Dieu soucieux de sa Création, ses souffrances évoquant celles d'une femme lors de l'enfantement :

> Longtemps j'ai gardé le silence,
> Je me taisais, je me contenais.
> Comme la femme qui enfante, je gémissais,
> Je soupirais tout en haletant. (Is, 42 : 14)

Ailleurs dans le texte du même prophète, l'amour dévoué que Dieu manifeste à l'égard des hommes est mis en parallèle avec l'affection inconditionnelle qu'une mère ressent pour son enfant :

> Une femme oublie-t-elle son petit enfant,
> Est-elle sans pitié pour le fils de ses entrailles ?
> Même si les femmes oubliaient,
> Moi, je ne t'oublierai pas. (Is, 49 : 15)

Le Christ lui-même présente des caractéristiques qui relèvent de la sensibilité féminine, telles que sa douceur, son humiliation et sa soumission à la volonté du Père ou encore sa capacité à donner la vie, comme lorsqu'il ressuscite Lazare ou la fille de Jaïre. Malgré les caractéristiques maternelles qu'on peut lui attribuer parfois, le Dieu-Père reste dans l'imaginaire judéo-chrétien comme le symbole de l'autorité patriarcale, ce qui explique, selon B. Marbeau-Cleirens, l'ampleur connue par le culte marial dans le monde chrétien. Si la figure de la Vierge Marie a fait l'objet, au fil du temps, d'une telle dévotion de la part des fidèles, c'est parce qu'elle apparaît comme une contrepartie féminine et maternelle nécessaire qui permet de « remédier à une conception affreusement masculine de la divinité[223] ».

B) LA FEMME, UNE CRÉATURE SECONDAIRE DANS LA CRÉATION BIBLIQUE ?

Il est bien connu que les deux premiers chapitres du livre de la Genèse correspondent à deux récits des origines distincts racontant, chacun à sa façon, la création de

[222] *Cf.* Béatrice Marbeau-Cleirens, *Les Mères imaginées (Horreur et vénération)*, Paris, « Les Belles Lettres », 1988, p. 39.
[223] *Ibid.*, p. 46.

l'homme et de la femme. Le premier récit, communément nommé « élohiste » et qui est aussi le plus tardif, propose une vision « égalitaire » des origines de l'humanité, vision selon laquelle Dieu, après avoir créé le monde à partir du chaos primordial, a fait naître l'homme et la femme simultanément, en les façonnant tous les deux à sa ressemblance, à partir de la glaise :

> Dieu créa l'homme à son image,
> à l'image de Dieu il le créa,
> homme et femme il les créa. (GN, 1 : 27)

Toutefois, le deuxième récit de la Genèse, appelé « yahviste » en évocation du nom de Yahvé sous lequel Dieu s'est révélé à Moïse, dévoile une toute autre vision de la Création : selon cette version, l'homme aurait été conçu en premier, à l'image de Dieu, alors que la femme n'aurait été engendrée qu'ultérieurement à partir d'une côte surnuméraire d'Adam, Ève devant se contenter de n'être que le reflet de l'homme. La contrepartie féminine d'Adam apparaît donc dans ce deuxième récit comme une créature secondaire qui semble avoir été engendrée par Dieu dans le souci de combler la solitude du premier homme.

Dans le discours théologique chrétien, c'est cette deuxième variante du récit biblique des origines, sur laquelle est également fondée la doctrine de saint Paul, qui a permis de renforcer l'autorité du Dieu patriarcal et de mettre en avant la supériorité physique et morale de l'homme par rapport à la femme, et ceci dès la Création. Dans la première épître à Timothée, tout en s'appuyant sur le récit yahviste, l'apôtre tient à préciser qu'Adam avait été créé en premier lieu et que, par conséquent, il est tout à fait naturel qu'il occupe une position dominante. Quant à Ève, saint Paul considère que c'est à elle seule que revient l'entière responsabilité de la désobéissance face à l'interdiction divine, étant donné qu'elle a été la première à succomber à la tentation diabolique et à transgresser les lois divines :

> C'est Adam en effet qui fut formé le premier, Ève ensuite. Et ce n'est pas Adam qui se laissa séduire, mais la femme qui, séduite, se rendit coupable de transgression. (1 Tm, 2 : 13-14)

Les propos de l'apôtre laissent transparaître une pensée essentiellement misogyne : la femme a incarné, dès le commencement, une créature à l'esprit faible et, par conséquent, une proie facile pour les projets du Malin, son geste transgressif et sa position secondaire dans la Création étant les symboles de son infériorité morale et intellectuelle en raison de laquelle elle est tenue de se soumettre à la puissance masculine. L'unique possibilité pour une femme d'accéder au salut, d'après saint Paul, est représentée par la vocation maternelle, car ce n'est qu'en devenant une mère et en menant une vie pieuse qu'elle parviendrait à se délivrer du poids du péché originel. Il n'est point anodin que les réflexions de l'apôtre sur le mariage et le statut des femmes soient particulièrement évocatrices pour l'un des personnages hébertiens parmi les plus misogynes, le révérend Nicolas Jones, dans *Les Fous de Bassan*. En effet, Nicolas Jones n'éprouve que du mépris envers son épouse, d'autant plus que celle-ci est stérile, et, en faisant référence aux recommandations de l'apôtre, laisse entendre que le célibat aurait été préférable au mariage s'il n'y avait pas eu la crainte de la concupiscence.

Pour B. Marbeau-Cleirens, l'occultation du premier récit de la Genèse par les autorités ecclésiastiques s'explique par une volonté de renforcer le pouvoir patriarcal au sein des structures religieuses, culturelles et sociales à une époque où les représentations de la Grande Déesse persistaient encore dans l'imaginaire populaire chrétien. Bien que le Christ lui-même fasse allusion à la vision élohiste de la Création selon laquelle la femme, créée en même temps que l'homme, est son égale, l'Église catholique s'est appuyée principalement sur les commentaires pauliniens du récit yahviste, en passant ainsi sous silence les aspects du discours christique qui revalorisent le statut des femmes. En effet, l'apôtre insiste sur le fait que la femme se doit de rester soumise à son époux de même que l'Église se place sous l'autorité du Christ : « l'origine de tout homme, c'est le Christ ; l'origine de la femme, c'est l'homme. » (1 Co, 11 : 3) Cependant, le Messie, dans ses enseignements sur la question du mariage, faisait appel au premier récit de la Genèse pour mettre en valeur

l'égalité entre l'homme et la femme dès l'origine et la consécration divine de leur union : « N'avez-vous pas lu que le Créateur, dès l'origine, les fit homme et femme, et qu'il a dit : Ainsi donc l'homme quittera son père et sa mère pour s'attacher à sa femme, et les deux ne feront qu'une seule chair? » (Mt, 19 : 4-5)

Le choix même des textes bibliques qui devaient constituer le corpus officiel des Écritures a permis de consolider la domination de l'idéologie patriarcale au sein de l'Église. E. Pagels note que, pendant les premiers siècles chrétiens, lors de la sélection des écrits « canoniques » du Nouveau Testament, nombre d'évangiles considérés comme apocryphes ont été écartés du recueil biblique. Certains de ces textes « secrets » (l'Évangile de Thomas, celui de Philippe ou celui de Marie-Madeleine), qui proposaient des versions « parallèles » des récits évangéliques, avaient été bannis parce qu'ils ne correspondaient pas à la vision qu'on souhaitait transmettre à travers les Évangiles « officiels » : « Lorsque fut achevé le classement des divers écrits – guère avant l'an 200, probablement – toutes les représentations féminines de Dieu avaient disparu de la tradition chrétienne orthodoxe[224]. » Quelles auraient pu être les raisons historiques qui expliquent un tel rejet du symbolisme féminin de la divinité dans les écrits testamentaires ? Du point de vue des gnostiques, le fait d'interdire aux femmes le droit d'exercer la prêtrise ou la prophétie, ainsi que celui d'accéder à la vie sociale et politique de la cité aurait été, pour les chrétiens orthodoxes, un moyen de conforter la puissance du Dieu patriarcal. Malgré cela, E. Pagels met en garde contre le caractère absolu de cette affirmation, en notant qu'il y a des exceptions par rapport à la conception dominante dans les deux camps : tous les « orthodoxes » ne méprisent pas les femmes, tout comme les gnostiques ne sont pas unanimes à les soutenir.

Nous avons vu précédemment qu'Anne Hébert s'emploie à déconstruire les mythes bibliques dans ses romans, à travers une utilisation parodique des allusions aux textes et aux personnages sacrés. Mais cette reprise irrévérencieuse des figures et des récits scripturaires à travers laquelle l'auteure entend contester les symboles de

[224] E. Pagels, *Les Évangiles secrets*, *op. cit.*, p. 101.

la tradition du Dieu Père lui permet, en outre, de réécrire au féminin ces mythes fondamentaux. Dans la suite de notre étude nous allons voir par quels moyens, en retravaillant la matière mythique biblique, l'auteure parvient à créer une version féminine des mythes testamentaires.

II. ÈVE ET LE MYTHE DE LA GRANDE DÉESSE – REINE DE LA MER, DE LA LUNE OU DE LA TERRE

En observant la tessiture mythique des textes hébertiens, on peut constater que l'imaginaire judéo-chrétien est incontestablement la principale source d'inspiration de l'auteure. Mais si l'influence des Écritures sur l'œuvre ne fait pas l'ombre d'un doute, des références à d'autres traditions mythiques, comme par exemple aux mythes helléniques, sont parfois perceptibles dans les récits. Ainsi, dans *Héloïse*, on aperçoit des allusions au mythe d'Orphée – comme en témoigne la présence d'une statue du dieu grec dans l'appartement de Bernard ou encore la passion de ce dernier pour la musique. Dans le Premier Jardin, Flora, qui est à la recherche de sa fille fugueuse, évoque la figure mythique de Déméter, déesse hellène de la terre et de la fertilité, engagée elle aussi dans la quête de sa fille Perséphone, prisonnière des Enfers.

Mais, au-delà des parentés que peuvent présenter les figures mythiques bibliques avec les protagonistes d'autres traditions mythiques dans l'œuvre hébertienne, l'on reconnaît, à travers les modèles judéo-chrétiens, des clins d'œil aux représentations archétypales appartenant aux structures profondes de l'imaginaire humain. Ainsi, lorsqu'elle dépeint Ève en l'associant à la Terre-Mère, génitrice de tous les êtres vivants, comme dans *Le Premier Jardin*, Anne Hébert rapproche l'héroïne biblique de l'image archaïque de la Grande Déesse, la matrice universelle. Tout comme ses consœurs des mythologies extra-bibliques, Ève symbolise bien souvent dans l'univers hébertien la mère primordiale, reine de la mer, de la lune ou de la terre, qui personnifie à la fois « la terre féconde et les eaux fertilisantes[225] ».

[225] G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 258.

Cette filiation mythique entre la déesse mère et les éléments telluriques ou aquatiques est due non seulement à la correspondance symbolique entre la fonction maternelle, d'un côté, et la fertilité de la terre ou de l'eau, de l'autre côté, mais également, sur le plan linguistique, à la proximité sémantique, soulignée par Jung, entre l'étymon latin désignant « la mère », *mater*, et celui qui définit la matière, *materia.* G. Durand évoque, à propos de cette équivalence entre la matière primordiale et la féminité, plusieurs appellations de la Déesse Mère présentes dans les mythologies occidentales, comme le nom de Mélusine dans l'imaginaire celtique, celui de la sirène en anglais (« Mermaid » – « fille de la mer ») ou encore celui de la « Merewin » des *Nibelungen*[226].

La Grande Déesse est parfois l'incarnation symbolique de l'eau, cette substance primitive fondamentale à partir de laquelle le monde a été créé. Dans la plupart des mythologies, les eaux sont présentes au commencement aussi bien qu'à la fin d'un cycle cosmogonique, symbolisant la naissance de toute forme de vie mais également sa dissolution et son retour au chaos informel, ainsi que la régénération et l'apparition d'une nouvelle création. En tant que principe de « l'indifférentiel et du virtuel », elles contiennent les germes de toute forme de vie et sont une source de fécondité pour la terre, les animaux et la femme[227]. Néanmoins, l'immersion dans l'eau peut aussi correspondre, sur le plan humain, à la mort réelle (la noyade) ou allégorique (le baptême), cette dernière étant suivie par une renaissance ; sur le plan cosmique, l'immersion correspond à un cataclysme (le déluge) à travers lequel la création se fond cycliquement dans les eaux primordiales. Le symbolisme ancestral de l'eau purificatrice et régénératrice a été récupéré par l'imaginaire chrétien au sein duquel il a acquis une signification d'ordre moral ; à travers le baptême, celui qui subit l'ablution rituelle est lavé de ses péchés et connaît une mort symbolique avant de renaître à une vie spirituelle purifiée.

---

[226] *Idem*.
[227] M. Éliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p. 198-199.

Parmi les déesses aquatiques qui personnifient la Grande Mère, on peut évoquer Thétis, chez les Grecs, Mâyâ, la mère de Bouddha, dans la mythologie hindoue ou encore, dans la tradition moderne occidentale, Mélusine, dont l'étymologie met en valeur son origine marine : elle est la « mère Lousine », la fée des eaux. L'homophonie entre la « mer » et la « mère » a permis d'établir, dans le cadre de l'imaginaire mythique, une correspondance allégorique entre, d'un côté, l'élément marin, et de l'autre côté, la femme à travers sa fonction maternelle, correspondance qui se retrouve également de façon récurrente dans l'imaginaire hébertien. Tout comme la terre, la mer peut prendre l'apparence d'une bonne mère au ventre fécond, mais également celle d'une marâtre pernicieuse, qui, lors des orages, se fait menaçante et risque d'engloutir ceux qui s'aventurent à sa surface ; elle rappelle, dans ce cas, le spectre de la mauvaise mère, « la primordiale et suprême avaleuse[228] ».

D'autres fois, la Grande Mère originelle est assimilée à la Terre qui incarne, de même que l'eau, la *materia prima* ayant servi à façonner tous les êtres vivants. Le symbolisme tellurique répond lui aussi au développement cyclique de la création : germination, croissance, mort et renaissance. M. Éliade note qu'avant même d'être identifiée à une déesse-mère, la terre était, en raison de l'importance primordiale de sa fonction maternelle, considérée tout simplement comme une Mère, « Tellus Mater[229] ». Ce n'est qu'ultérieurement qu'elle s'est manifestée sous l'apparence mythique d'une Grande Déesse de la végétation et de la récolte, telle Déméter qui a suppléé en Grèce son ancêtre Gê (ou Gaïa).

N. Frye souligne une caractéristique essentielle des figures féminines archétypales en observant que ces divinités possèdent souvent une nature ambivalente : la Terre peut être figurée comme une mère nourricière gigantesque, apparaissant alors comme un symbole de la fertilité et de la régénération, mais il arrive

[228] G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 256.
[229] M. Éliade, *Traité d'histoire des religions*, *op. cit.*, p. 254.

également qu'elle se montre « menaçante et sinistre » lorsqu'elle devient le « tombeau de toute forme de vie[230] », le sépulcre dans lequel on ensevelit les corps :

> Aussi est-elle représentée, selon le cas, sous des traits bienfaisants – comme une Mère immense qui accueille en son sein tous les êtres et engendre à l'infini tout ce qui vit – ou comme la Maîtresse des morts et des esprits des ténèbres ; celle qui frappe, qui anéantit et que l'on représente, alors, tenant en main des serpents et dominant des fauves[231].

Dans l'imaginaire hellénique, comme nous venons de le voir, Gaïa ou Cybèle, puis Déméter, incarnent la déité féminine dont dépendent les rythmes des saisons et de la végétation, la germination, synonyme de la vie, ainsi que la disparition et la renaissance cycliques. Les mythes suméro-babyloniens révèlent que, pendant la descente aux Enfers de la déesse Ishtar, la terre devient stérile, les plantes dépérissent et les dieux, qui s'en inquiètent, obtiennent qu'elle revienne sur terre. Toutefois, contrainte d'envoyer à sa place un autre vivant, elle désigne son époux, Tammouz, qui doit séjourner six mois par an en Enfer, pendant l'automne et l'hiver.

Si le symbolisme aquatique et le symbolisme tellurique se confondent souvent dans les représentations de la Grande Déesse, M. Eliade met en évidence une particularité ontologique qui permet de les distinguer : les eaux primordiales constituent la matière première dont le Cosmos entier a surgi et dans laquelle il retournera à la fin des temps, alors que la terre représente uniquement la matrice de l'ensemble des créatures vivantes (hommes, animaux, végétaux)[232].

Ainsi, la Grande Mère originelle, qui symbolise le principe de la Création, possède une nature ambivalente correspondant aux cycles cosmiques auxquels on l'associe. Déesse de la terre ou de la mer, cette mère archaïque est également assimilée dans l'imaginaire mythologique à la Lune. L'élément aquatique et l'astre nocturne sont indissociablement liés puisque c'est de ce dernier que dépendent la fonction fécondatrice des eaux (la pluie) et le rythme des marées. De même que l'océan ou la terre, la lune est représentée métaphoriquement à travers l'image d'une

---

[230] N. Frye, *Le Grand Code* (*La Bible et la littérature*), *op. cit.*, p. 119.
[231] Jacques Lacarrière, *Au cœur des mythologies*, Éditions du Félin, Philippe Lebaud, « Folio », 1984, 1998, p. 28.
[232] *Cf.* M. Éliade, *Traité d'histoire des religions*, *op. cit.*, p. 261.

Grande Déesse qui se profile parfois sous les traits d'une nourrice bienveillante, à l'instar de la pleine lune, mais qui, d'autres fois, peut devenir cruelle et destructrice, comme l'astre dans sa phase décroissante, lorsqu'il provoque des désordres naturels tels que les inondations. Nous mettrons en évidence plus tard le rôle fondamental de la symbolique lunaire de la Déesse Mère dans l'élaboration des figures féminines de l'imaginaire hébertien.

B. Marbeau-Cleirens explique cette bipolarité symbolique de la Grande Déesse (bonne / mauvaise) comme une projection fantasmatique attribuée par les hommes à leurs mères imaginées qui apparaissent « puissantes, créatrices, nourricières, mais aussi mystérieuses et dangereuses[233]. » Ainsi, dans les mythes babyloniens, la déesse Ishtar se montre bienfaisante lorsqu'elle envoie sur terre la pluie fertilisante, mais elle s'avère parfois purement destructrice, en anéantissant les récoltes par des orages ou en faisant disparaître l'humanité dans les eaux du déluge. Ce double visage de la Déesse Mère se retrouve également dans l'imaginaire hébertien où, comme nous allons le voir, plusieurs figures maternelles possèdent chacune leur côté ténébreux et inquiétant : Felicity Jones, mère du révérend et Beatrice Brown, mère de Stevens, dans *Les Fous de Bassan*, Agnès Joncas, dans *Le Temps sauvage*, Flora Fontanges, dans *Le Premier Jardin*, Élisabeth d'Aulnières, dans *Kamouraska* ou Pauline, la mère d'Hélène et Julien, dans *L'Enfant chargé de songes.*

La tradition judéo-chrétienne, par ses efforts pour anéantir toute survivance des mythes de la Grande Mère originelle, a effacé l'ambivalence originelle de la divinité féminine à travers les figures d'Ève ou de Marie qui, ni l'une ni l'autre, ne revêtent l'aspect terrible de leur ancêtre mythique. Ève a le malheur de se rebeller contre son Créateur, contestant par son geste la toute-puissance de Dieu le Père, mais elle doit subir les conséquences de la fureur divine et s'est vu infliger une terrible punition. La Vierge Marie, quant à elle, représente l'idéalisation chrétienne de la bonne mère, n'ayant jamais fait preuve de la moindre désobéissance envers l'autorité du Père et du

[233] B. Marbeau-Cleirens, *Les Mères imaginées (Horreur et vénération)*, *op. cit.,* p. 36.

Fils. Enfin, Lilith, cette autre Ève selon la tradition rabbinique, affronte elle aussi la divinité et, ayant été façonnée de la glaise, tout comme Adam, exige d'être regardée comme l'égale de celui-ci. Les textes canoniques se gardent bien d'évoquer son existence et c'est une légende juive qui nous apprend que, suite à sa révolte, Lilith a été reléguée parmi les créatures démoniaques. La reine des succubes, qui a la terrible réputation de perturber le lit conjugal et de dévorer les nouveau-nés, est dépourvue de l'ambiguïté symbolique de la Grande Déesse, incarnant le versant ténébreux d'une féminité inquiétante. Toutefois, malgré la volonté des premiers théologiens de purger les récits testamentaires de toute influence de la mythologie pré-chrétienne, certains cultes chrétiens portent encore l'empreinte de rituels archaïques d'invocation de la Déesse Mère. Ainsi, la fête en l'honneur de la Vierge qui a lieu au mois d'août évoque, selon G. Durand, les cérémonies antiques organisées en faveur de Diane ou d'Hécate pour « implorer la maîtresse de la pluie fécondante, comme pour apaiser la maîtresse des tempêtes[234] ».

A) ÈVE – MÈRE ET SÉDUCTRICE

Nous avons mis en évidence dans la première partie de notre recherche le rôle moralisateur du discours clérical au Québec à partir des années trente jusque dans les années soixante. Certains exégètes ou essayistes ont critiqué de manière virulente cette conception religieuse centrée sur l'idéologie d'une humanité coupable. Ainsi, Jean Le Moyne considère que le cléricalisme, responsable d'avoir inculqué aux Québécois le sentiment de la culpabilité originelle de l'être humain, avait constitué une entrave à l'épanouissement intellectuel des individus. L'Église catholique fondait sa morale sévère sur les épisodes bibliques dans lesquels le comportement fautif ou irresponsable des êtres humains était sanctionné par la justice divine. Il en est ainsi de l'histoire scripturaire de l'exil du Paradis, où Ève, séduite par le Serpent et incarnant elle-même le rôle d'une séductrice, illustre l'insoumission de la première femme envers

[234] G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 333.

la Loi du Père. Ayant fait l'objet de la disgrâce du Créateur, elle est supplantée dans le Nouveau Testament par la Vierge Marie qui, contrairement à son aïeule, symbolise la docilité absolue face aux injonctions divines. C'est Marie que les Écritures et la liturgie présenteront désormais comme l'anti-Ève et le modèle de la mère idéale.

Le troisième chapitre de la Genèse attribue à Ève la faute primordiale et l'origine de la Chute. L'épopée biblique étant entièrement construite autour des symboles de la Loi patriarcale, la tradition judéo-chrétienne ne fait que réaffirmer, à travers la féminisation du péché originel, le caractère tout-puissant et l'infaillibilité du Père. Aussi, la théologie chrétienne, fondée sur la doctrine de saint Paul, préfère-t-elle faire porter la responsabilité du geste transgressif à la femme, celle-ci étant sans doute considérée plus faible d'esprit et, par là-même, plus vulnérable aux tentations diaboliques. Mais quelle est la signification symbolique de la tentation à laquelle Ève succombe ? Selon l'interprétation chrétienne, en se laissant séduire par le serpent qui n'est qu'un substitut du démon, Ève commet un geste irréparable qui vaudra à l'humanité l'expulsion du Paradis. Les conséquences de ce manquement aux lois divines sont terribles : en étant chassés à jamais de l'Éden, l'homme et la femme sont non seulement condamnés à la condition mortelle, mais en outre livrés à une existence pénible, loin des délices paradisiaques. L'interprétation psychanalytique met en valeur la connotation sexuelle de ce geste primordial : en goûtant au fruit défendu proposé par le serpent, symbole phallique, la femme accède à la connaissance du bien et du mal qui n'est autre que l'étreinte charnelle – synonyme, dans beaucoup de traditions mythiques, d'une mort symbolique. C'est cette dernière acception qui est privilégiée dans l'univers mythique de l'auteure, où souvent des jeunes femmes ou des jeunes filles pubères, dignes descendantes d'Ève, renouvellent le geste primordial de la première femme afin d'accéder au savoir à la fois tant redouté et désiré.

Le mythe de l'Ève biblique se retrouve sous de multiples visages dans l'œuvre d'Anne Hébert, mais deux principaux types de représentations se dégagent à travers les héroïnes hébertiennes : certaines d'entre elles font ressurgir l'aspect fatal de

l'ancêtre mythique, son côté pernicieux de *séductrice*, tandis que d'autres incarnent *l'Ève-mère*, tout en héritant de l'ambivalence symbolique de la Grande Mère originelle des mythologies pré-bibliques (la bonne et/ou la mauvaise mère). Nous verrons ensuite qu'une troisième figure viendra compléter le tableau des représentations mythiques de la féminité dans l'œuvre, celle de la *sorcière*, étroitement liée à l'image de la séductrice, mais rattachée au personnage de Lilith, la protagoniste de la tradition rabbinique.

La vision testamentaire et liturgique, qui présente Ève, la « mère de tous les vivants », comme une pécheresse et une source de tentation pernicieuse pour l'homme, insuffle aux héros hébertiens un fort sentiment de culpabilité par rapport à la sexualité. Toutefois, cette appréhension face au pouvoir séducteur féminin s'explique non seulement par l'influence du récit biblique de l'exil paradisiaque, mais également à travers l'impact de la forte rigueur du discours clérical au Québec, à l'époque de la rédaction des premières œuvres de l'auteure. Les principes austères de cette morale – par laquelle l'on rejetait tout désir ou plaisir sexuel en invoquant le spectre du péché et de la punition divine – sont résumés par François, dans *Le Torrent*, tels qu'ils lui étaient rabâchés par sa mère :

> Moi, je baissais les yeux, soulagé de n'avoir plus à suivre le fonctionnement des puissantes mâchoires et des lèvres minces qui prononçaient, en détachant chaque syllabe, les mots de « châtiment, « justice de Dieu », « damnation », « enfer », « discipline », « péché originel » […]. (T, 8-9)

Ce passage hébertien évoque, en effet, les principaux mots d'ordre d'un discours religieux culpabilisant fondé sur la symbolique de la faute primordiale : tous les êtres humains, sans exception, subissent en leurs corps et âmes, dès leur naissance, les conséquences de cette faute qu'ils doivent expier tout au long de leur vie, sous peine de subir les conséquences de la justice céleste et d'aller brûler en enfer.

L'œuvre d'Anne Hébert, sans doute influencée par la doctrine cléricale de l'époque, nous dévoile le regard des personnages masculins par rapport au corps

féminin qui, lorsqu'il est attrayant, représente une redoutable source de péché. Plusieurs héros romanesques dont l'esprit est hanté par la vision biblique et liturgique de la femme séductrice identifient symboliquement leurs compagnes à des créatures démoniaques et ressentent une forte culpabilité à l'idée de céder à leurs propres propensions charnelles. Ainsi, Michel, dans *Les Chambres de bois*, en se référant au modèle chrétien de la beauté virginale de Marie, tente de transformer son épouse, Catherine, en une pâle idole désincarnée qui serait dépossédée, à ses yeux, de tout charme maléfique. Malgré cela, Michel ne peut refréner son désir envers elle et succombe aux attraits de la jeune femme, mais il s'empresse aussitôt de diaboliser son pouvoir de séduction : « Vers le matin, Catherine était devenue femme. Michel s'écroula à ses côtés comme un noyé et il répétait : " Tu es le diable, Catherine, tu es le diable." » (CB, 76) Le désenchantement de Michel est d'autant plus amer que sa propre sœur, Lia, avait déjà goûté à cette vie de « péché » qu'il méprise en ayant une liaison avec un homme en dehors des liens sacrés du mariage. Tout comme d'autres héros hébertiens, Michel est influencé par la conception paulinienne de la Création qui associe Ève à la source du mal ; ceci l'amène à accuser sa sœur d'avoir entraîné, à travers sa débauche sentimentale, le déshonneur de toute la famille : « De la boue, voilà ce qu'elle est devenue, cette fille sacrée entre toutes. La faute est entrée chez nous avec elle. » (CB, 60) Il juge avilissante la conduite de sa sœur et, par conséquent, se sent obligé de quitter la maison paternelle dans laquelle Lia s'était installée avec son amant.

Un autre protagoniste hébertien, François, dans *Le Torrent*, est lui aussi tiraillé entre son attirance pour la vénusté de sa compagne, Amica, et la culpabilité insufflée par la morale rigide prêchée par sa mère. En effet, cette dernière lui répète sans cesse que la nature humaine est infâme et qu'il faut combattre « l'instinct mauvais » (T, 17) afin de « se dompter jusqu'aux os » (T, 9). En faisant venir Amica chez lui, François a le pressentiment que la présence maléfique de la jeune femme ne contribuera pas à son bonheur, mais qu'au contraire, elle ne servira qu'à parfaire sa destruction :

> Amica est le diable. Je convie le diable chez moi. En riant beaucoup, elle met ses bras autour de mon cou. Ses beaux bras fermes me semblent malsains, destinés à je ne sais quel rôle précis dans ma perte. Je résiste à leur enchantement. (Quels reptiles frais m'ont enlacé ?) (T, 44)

Lorsque les bras d'Amica viennent se poser sur le cou de François dans une étreinte amoureuse, le jeune homme éprouve la sensation d'être enlacé par des « reptiles frais » – image qui laisse clairement transparaître une allusion au Serpent biblique et à son rôle néfaste.

Dans *Les Fous de Bassan* également, plusieurs protagonistes masculins associent la présence féminine à la faute primordiale de l'héroïne testamentaire et à la tentation diabolique. Ainsi, lorsque le révérend Nicolas Jones se fait surprendre par Perceval, à travers la fenêtre de la cabane à bateaux, dans une attitude lascive envers sa nièce, Nora Atkins, il accuse la jeune fille non seulement d'être la cause de sa conduite incestueuse, mais également de porter la responsabilité de la déchéance morale de l'entière communauté du village :

> Mon oncle Nicolas s'est relevé d'un bond. Son corps lourd craque aux jointures. Il me dit que je suis mauvaise. Il serre les poings. Il a l'air de vouloir me battre. Il dit que c'est par moi que le péché est entré à Griffin Creek. (FB, 129)

En suivant l'exemple d'autres héros hébertiens, le révérend, dépourvu de la force morale lui permettant de contrôler ses penchants charnels, semble vouloir recourir à la violence physique – comme l'indique la brutalité contenue de son geste envers Nora – cette manifestation agressive ayant une valeur punitive : puisque c'est la femme qui a commis le péché originel, elle mérite d'être punie pour sa nature « mauvaise ». De façon similaire, François, dans *Le Torrent*, tente de résister à l'attirance qu'il ressent pour Amica en repoussant brutalement ses gestes de tendresse : « L'emploi de ma force physique indique trop bien la défection de ma puissance spirituelle. La brutalité est le recours de ceux qui n'ont plus de pouvoir spirituel. » (T, 44) Dans *Les Fous de Bassan*, le neveu du révérend, Stevens Brown, va encore plus loin dans le reniement de ses désirs, en anéantissant la vie de ses deux cousines. Quelques-unes des réflexions de Stevens préfigurent déjà sa volonté meurtrière comme lorsque, en

observant sa cousine Olivia à travers la moustiquaire de la porte, il trouve la beauté de la jeune fille insoutenable et se surprend à penser qu'il faudrait lui « tordre le cou tout de suite, avant que ... » (FB, 79). Étrangement, sa phrase reste suspendue, mais on devine ses pensées qui restent sous-entendues dans le texte : il faudrait assassiner la jeune fille au plus vite, parce qu'autrement son innocence et sa beauté parfaite risquent de se flétrir avec l'âge ainsi que son corps qui serait abîmé à l'épreuve de la maternité. Mais la volonté de Stevens de supprimer la vie de la jeune fille pourrait bien trahir la peur qu'inspire aux héros hébertiens la sexualité féminine : il faut tuer cette belle fille avant qu'elle ne le domine par sa force de séduction et ne le soumette à son pouvoir.

En identifiant la femme à une dangereuse enjôleuse capable de pervertir l'âme de ceux qui succombent à son pouvoir maléfique, les héros hébertiens ne font que réitérer le comportement archétypal de leur ancêtre biblique. On se rappelle la manière dont Adam se justifie face au Créateur lorsque ce dernier souhaite savoir qui s'est rendu coupable d'avoir transgressé l'interdiction divine. Au lieu d'assumer sa part de responsabilité, en avouant avoir librement goûté au fruit offert par sa compagne, Adam rejette entièrement la faute sur Ève et prétend s'être laissé corrompre par celle-ci : « C'est la femme que tu as mise auprès de moi qui m'a donné de l'arbre, et j'ai mangé ! » (Gn, 3 : 12) Le texte canonique laisse entendre que, puisqu'il n'a pas été le premier à violer l'interdit, Adam ne serait qu'indirectement responsable du péché originel. Cette représentation testamentaire du drame humain dans lequel Ève figure comme la principale coupable est reprise et commentée par l'apôtre saint Paul dans ses épîtres, acquérant ainsi un caractère emblématique dans le cadre de l'interprétation chrétienne du drame originel.

Néanmoins, malgré le rôle ingrat que le récit de la Genèse lui fait jouer au sein du mythe biblique, Ève est l'héroïne testamentaire dont les avatars sont les plus nombreux dans l'œuvre d'Anne Hébert. À travers elle, l'auteure semble vouloir briser la symbolique conventionnelle bâtie autour de l'ancêtre mythique et réhabiliter son image,

en réinterprétant de façon positive la violation de l'interdiction divine : pour les héroïnes hébertiennes, le fait de « croquer le fruit interdit » n'est plus perçu comme une preuve de faiblesse morale, mais au contraire, comme un désir de connaissance et d'émancipation de leur condition subordonnée à l'autorité du Père. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, Nora revendique sa nature d'Ève « nouvelle », prétendant savoir « comment sont faits les garçons » : « Cet aiguillon que les mères puissantes leur ont planté au milieu du corps […] » (FB, 118). En outre, comme nous l'avons mentionné précédemment, ces figures féminines font revivre, au-delà de l'image de l'Ève biblique, les représentations archétypales de la féminité telles qu'elles apparaissent dans l'imaginaire mythique de la Grande Déesse ou de la Grande Mère primordiale.

D'Ève à la Grande Déesse

Ève joue, dans le scénario biblique de la Création, le rôle de contrepartie féminine du premier homme et de figure maternelle primordiale. Toutefois, même si l'histoire de la Genèse est censée relater les origines mythiques du peuple hébreu, on y décèle le schéma narratif propre à de nombreux récits cosmogoniques : un Dieu (voire plusieurs, dans certaines traditions) fait surgir la création à partir du chaos primordial, il façonne ensuite les ancêtres mythiques de l'humanité et leur confie la responsabilité du monde qu'il a créé. Malgré les distances prises par les rédacteurs des textes bibliques avec les religions voisines des Israélites, les Écritures témoignent parfois de l'influence des mythes appartenant aux cultures égyptiennes ou suméro-babyloniennes. La figure d'Ève, dont le nom hébreu (*Hawwa*) signifie « mère de tous les vivants » (Gn, 3 : 20), n'est pas sans rappeler les représentations archétypales de la Grande Déesse, évoquée dans la mythologie sumérienne par la déesse Ishtar ou encore, dans les mythes égyptiens, à travers la divine Isis. J. Markale, dans son étude consacrée aux avatars de la mère primordiale dans les diverses traditions mythiques, s'appuie sur la traduction du nom d'Ève, « Hava-Vivante », par André Chouraqui pour mettre en

évidence cette parenté symbolique entre l'héroïne de la Genèse et son aïeule mythique issue des civilisations extra-bibliques :

> « Le glébeux crie le nom de sa femme, Hava-Vivante. Oui, elle est la mère de tout vivant » (3, 20, trad. Chouraqui). On ne peut mieux exprimer en effet la primauté de la femme en dépit de tout ce qui vient d'être dit. C'est aussi, d'une façon détournée, une sorte d'hommage rendu, à travers Ève, dont le nom signifie exactement « vivante », ou plutôt *natura naturans* (nature qui nature), à la déesse mère d'autrefois sans laquelle aucune vie ne serait possible.[235]

Comme nous l'avons montré dans la deuxième partie de notre recherche, l'univers hébertien, fortement influencé par les éléments mythiques du récit testamentaire de la Création, porte une attention toute particulière au personnage d'Ève. Néanmoins, l'on peut constater qu'en ressuscitant le mythe de la première femme, Anne Hébert va souvent au-delà du cadre de l'imaginaire judéo-chrétien et rapproche l'héroïne biblique de la divinité féminine archaïque. La mère hébertienne se présente, dans bon nombre de cas, sous l'apparence d'une créature surdimensionnée ; cette créature, par sa taille et ses pouvoirs immenses, semble transgresser la condition humaine et participer d'une nature mythique qui laisse entrevoir, derrière le modèle de l'Ève biblique, l'image archétypale de la Grande Mère. Chez Anne Hébert, tout comme dans les traditions mythiques ancestrales, cette Déesse-Mère originelle se confond tantôt avec l'élément aquatique lorsqu'elle incarne les eaux primordiales, tantôt avec l'élément terrestre quand elle évoque le sein nourricier de la Terre-mère.

La Mère et la Mer

On retrouve dans l'œuvre une forte présence du parallélisme mythique entre les caractéristiques de la mère et celles de la mer, l'élément aquatique étant la matrice cosmique à laquelle est souvent assimilée la Grande Mère primordiale. L'équivalence symbolique établie entre l'élément aquatique et la féminité est due principalement à la fonction maternelle et nourricière qui les caractérisent. La *mère* aussi bien que la *mer*

[235] J. Markale, *La Grande Déesse (Mythes et sanctuaires. De la Vénus de Lespugue à Notre-Dame de Lourdes)*, *op. cit.*, p. 19.

possèdent un ventre fécond, symbole de la fertilité. C'est dans le ventre de la mère que « germe » le fœtus qui va naître tout comme c'est des eaux matricielles que surgit, dans l'imaginaire mythique, l'œuf, le grain primitif de toute forme de vie.

Cette comparaison entre Ève, en tant que mère universelle, et l'étendue marine est particulièrement mise en valeur dans *Les Fous de Bassan* où l'on pourrait affirmer qu'à travers les héroïnes du roman c'est la mer/mère qui est la véritable protagoniste de l'histoire qui se déroule à Griffin Creek, puisqu'elle y est omniprésente, le village étant situé entre le bord de mer et la montagne. Nicolas Jones, pour qui l'existence de sa mère semble être indissolublement liée à l'élément marin, dépeint sa génitrice comme une figure mythique régnant sur l'océan, son aisance dans l'eau laissant imaginer qu'il s'agit là de son eau « natale ». Si Felicity emmène ses deux petites filles, Nora et Olivia, se baigner uniquement à l'aube et qu'elle se lève aussi tôt le matin, « devançant l'aurore parfois » (FB, 112), c'est pour présider, en tant que divinité aquatique, à la naissance d'un nouveau jour : « Le premier reflet rose sur la mer grise, ma grand-mère prétend qu'il faut barboter dedans tout de suite et que c'est l'âme nouvelle du soleil qui se déploie sur les vagues. » (FB, 113).

Mère et grand-mère, Felicity est honorée comme une déesse par les hommes de sa famille, en commençant par son propre fils, Nicolas Jones. Le révérend, meurtri par le manque d'amour maternel, rêve d'avoir un fils pour l'« offrir » à sa mère comme preuve de sa virilité. Il espère conquérir ainsi le cœur de sa mère et se faire aimer d'elle à travers son enfant : « Que seulement Irène, ma femme, me donne un fils et je l'offrirai à ma mère, Felicity Jones, en témoignage de ma puissance. » (FB, 32) Son vœu ne pourra jamais être exaucé, puisque la femme du révérend est stérile, ce qui oblige Nicolas Jones à admettre le fait qu'il incarne bien le dernier descendant de sa famille. Même Stevens Brown, le petit fils rebelle qui refuse de s'incliner devant qui que ce soit, souhaite, dans un élan pieux, s'agenouiller devant sa grand-mère, en espérant que celle-ci pourra le bénir et lui pardonner ses péchés :

> Un instant, l'idée consolatrice et folle d'aller me jeter aux pieds de Felicity, ma grand-mère, et de lui demander de me bénir et de m'absoudre. Sa vieille main sur mon front, fourrageant dans mes cheveux. Pour elle seule j'enlèverais mon chapeau et je baiserais le bas de sa robe. (FB, 61)

Le geste de Stevens d'ôter son couvre-chef devant son aïeule, alors que, par ailleurs, il ne s'en sépare jamais, acquiert dans le contexte mythique biblique du roman une connotation sacrée, évoquant la coutume chrétienne selon laquelle les hommes doivent se découvrir la tête en entrant dans un lieu de culte, par respect pour la présence divine. L'humilité et l'amour inconditionnel que Stevens témoigne à l'égard de sa grand-mère ressemblent fortement à l'adoration vouée à la Vierge Marie, la Madone que les fidèles vénèrent et devant laquelle ils se prosternent pour obtenir les faveurs divines. Quant à Perceval, le frère « idiot » de Stevens, doué d'une imagination débordante et chaotique, il attribue à sa grand-mère Felicity des pouvoirs surnaturels, la décrivant comme une créature marine : « Perceval prétend que ma grand-mère est un dauphin et qu'elle n'a qu'un seul désir, entraîner ses deux petites-filles vers la haute mer, sur des coursiers d'écume. » (FB, 71)

Dans *Les Fous de Bassan*, la mer joue également son rôle de grande génitrice originelle, source matricielle de toute la Création. Ainsi, dans le récit d'Olivia de la Haute Mer, la surface remuante de l'océan inspire à la narratrice l'image du ventre arrondi d'une femme enceinte contenant la promesse de la vie future : « Pareille à quelque oiseau de mer, mollement balancée entre deux vagues, je regarde l'étendue de l'eau, à perte de vue, se gonfler, se distendre comme le ventre d'une femme sous la poussée de son fruit. » (FB, 204) La similitude symbolique entre la mer et la mère est soulignée encore une fois lorsque Olivia a l'impression d'apercevoir, en regardant la « frange d'écume » (FB, 211) qui se forme à ses pieds, la robe de sa mère morte, le miroir de l'eau lui révélant les traits du visage de celle-ci. Anne Hébert opère ainsi une identification métaphorique entre le corps de la mère et la surface marine : c'est comme si toutes les mères et les grands-mères, après avoir accompli leur existence terrestre, allaient rejoindre l'immensité marine, afin de confondre leurs corps et âmes

avec ceux de l'océan. À partir de là, la mère et la mer ne font plus qu'un, la voix maternelle se mélangeant au souffle du vent et les mouvements de son corps s'identifiant aux vagues et au rythme des marées de la Grande Mère aquatique : « Mes grand-mères d'équinoxe, mes hautes mères, mes basses mères, mes embellies et mes bonaces, mes mers d'étiage et de sel. » (FB, 218) On reconnaît à travers l'étrange fascination que les voix de ces mères exercent sur les navigateurs une référence mythique à la séduction néfaste associée au chant envoûtant des sirènes :

> Des voix de femmes sifflent entre les frondaisons marines, remontent parfois sur l'étendue de l'eau, grande plainte à la surface des vents, seul le cri de la baleine mourante est aussi déchirant. Certains marins dans la solitude de leur quart, alors que la nuit règne sur la mer, ont entendu ces voix mêlées aux clameurs du vent, ne seront plus jamais les mêmes, feignent d'avoir rêvé et craignent désormais le cœur noir de la nuit. (FB, 218)

Malgré leur vocation nourricière, la mère ainsi que l'élément marin se révèlent être parfois des gouffres destructeurs, lorsqu'elles engloutissent ou dévorent, au sens propre ou figuré, toute forme de vie. Lieu de la noyade ou du naufrage, la mer déchaînée lors d'un orage risque d'avaler les corps, devenant ainsi un tombeau ouvert. Il en est de même de la femme « fatale » dont le pouvoir de séduction peut être assimilé à une force pernicieuse. Si elle prend parfois une apparence calme, manifestant son côté bénéfique, la mer dévoile également son aspect menaçant lorsqu'elle fait éclater sa puissance meurtrière. Dans *Les Fous de Bassan* figure le récit de deux tempêtes dévastatrices, accompagnées de fortes pluies qui prennent des allures diluviennes. Le premier orage évoqué dans le roman, d'une extrême fureur, a comme un air de déluge, car il s'abat sur le village en bord de mer et provoque, durant trois jours, des dégâts impressionnants : les rivières et les ruisseaux débordent, les maisons et les ponts sont emportés, les arbres sont cassés et la mer est déchaînée. L'étendue marine se présente alors comme une marâtre pernicieuse, à l'image de la Grande Mère primordiale qui, face à une Création pervertie, déverse ses eaux matricielles pour mettre fin à tout un cycle cosmique en le résorbant en son sein. Lors de la deuxième tempête, quelques mois plus tard, l'étendue marine, remuée par des

vents violents, devient la source d'une funeste révélation. Le corps inanimé de Nora Atkins, que Stevens avait jeté à la mer et qui était resté enfoui jusque-là dans les abysses, est ramené par les courants marins sur la grève de Griffin Creek.

Enfin, l'aspect terrifiant des eaux-mères est illustré dans le même roman par un autre orage en bord de mer, mais cette fois un orage symbolique, expression de la passion violente qui tourmente Stevens. Il s'agit là d'un tumulte intérieur car, le soir où il commet le meurtre, le jeune homme semble être le seul, parmi tous les habitants du village, à avoir entendu le mugissement du vent, le fracas infernal des fous de Bassan, ainsi que le bruit des vagues immenses qui se forment à la surface de l'océan. La scène du crime ayant eu lieu sur la grève, l'étendue aquatique devient, malgré elle, un spectateur impuissant devant cet événement tragique. Stevens énumère, dans la dernière lettre à son ami américain, Michael Hotchkiss, les témoins cosmiques de son rituel barbare : le vent, symbole de son désir violent, la lumière étrange de la lune, qui semble déclencher et approuver son geste de folie, et la mer qui, balayée par la tempête, se montre sous une apparence effrayante. Avec ses vagues sauvages, de dix pieds de haut, qui viennent se heurter contre la falaise rocheuse, la mer semble avoir déployé toute sa puissance maléfique, incarnant aux yeux du jeune homme cette Mère terrible primordiale qui se montre impitoyable envers ses créatures.

Cependant, cette « fureur sacrée » et la « plainte sauvage » (FB, 247) de l'immensité marine, avec l'embrun qui, d'après la description de Stevens, ressemble à des larmes sur les joues, acquièrent une toute autre signification à travers le récit d'Olivia de la Haute Mer. Devenue simple esprit de l'eau, la jeune fille tuée se remémore les derniers instants de sa vie et les mises en garde répétées de ses aïeules, ces « grandes femmes liquides » (FB, 221), contre la nature mauvaise de Stevens, tout en avouant ne pas en avoir tenu compte, pour son plus grand malheur : « Mes mère et grand-mères gémissent dans le vent, jurent qu'elles m'ont bien prévenue pourtant. Je n'avais qu'à fuir avant même que Stevens pose sur moi ses yeux d'enfant. » (FB, 220) Ainsi, le récit d'Olivia laisse entendre que, au cœur du

drame qui se déroule sur la grève de Griffin Creek, la mer joue son rôle de divinité aquatique s'efforçant désespérément d'empêcher Stevens d'accomplir son geste criminel. Les vagues immenses qu'elle soulève ne seraient alors que l'expression de la colère de la Grande Déesse et, à travers elle, de toutes les mères et grands-mères réunies, face à la violence infligée aux deux jeunes filles[236].

Une autre correspondance fondamentale est établie dans l'univers hébertien entre trois principes mythiques étroitement liés par leur symbolisme : l'élément aquatique, la lune et le principe féminin. Les marées, provoquées par l'attraction lunaire, sont associées aux cycles naturels de la femme, la périodicité des menstrues étant en rapport, dans plusieurs mythologies, avec le caractère évolutif de l'astre nocturne. M. Éliade souligne que le symbolisme lunaire est essentiel dans les scénarios mythico-religieux puisque la lune, symbole des « rythmes de la vie », maîtrise tous les éléments cosmiques gouvernés par « la loi du devenir cyclique » : les eaux, la pluie, la végétation et la fertilité[237]. Le caractère germinatif des eaux ainsi que l'alternance du flux et du reflux marin sont indissociables de l'activité sélénique et, en outre, les divinités marines se confondent souvent avec les divinités lunaires. L'astre nocturne est représenté, tout comme l'élément aquatique ou tellurique, à travers une déesse au double visage : celle-ci se montre bienveillante et nourricière lorsqu'elle déverse sur Terre la pluie bienfaisante, mais elle agit parfois en tant que facteur destructeur, étant alors à l'origine des dérèglements cosmiques qui entraînent des catastrophes naturelles telles que des pluies diluviennes. Ce côté néfaste de la Grande Déesse lunaire est indissociable de l'eau nocturne qui, par son aspect sombre, opposé à l'eau claire des sources et des rivières, incarne la féminité inquiétante et maléfique.

---

[236] Une précision s'impose ici : Stevens avoue, dans sa dernière lettre que, le soir du crime, la mer n'avait jamais été aussi « paisible », ce qui laisse croire que le tumulte terrible qu'il décrit serait tout intérieur. Cependant, la « fureur sacrée » et la « plainte sauvage » de l'étendue marine, qui accompagnent les cris et les pleurs d'Olivia, confirment l'hypothèse d'une grande divinité aquatique, incarnée par la cohorte des femmes-ancêtres tentant vainement de sauver la jeune fille. On pourrait même croire que Stevens, en pleine fureur du désir meurtrier qui l'emporte, a conscience de la colère de la divinité marine, colère qu'il traduit par les « vagues sauvages » (FB, 247) qui déferlent sur la grève de Griffin Creek.

[237] M. Éliade, *Traité d'histoire des religions*, *op. cit.*, p. 168.

Dans l'imaginaire mythique, le symbole par excellence auquel l'on associe cette eau noire, néfaste est le sang menstruel. La tradition judéo-chrétienne ainsi que les croyances populaires évoquent plusieurs interdictions rituelles qui frappent les femmes menstruées, comme le fait de ne pas toucher les aliments de peur de les rendre impropres à être absorbés[238]. Ainsi, le flux œstral est-il assimilé à une « souillure » dans le *Lévitique*, la femme « indisposée » devant rester à l'écart de la communauté pendant toute la durée de ses règles, afin de ne pas « contaminer » ceux qui l'entourent.

À propos des pratiques religieuses traditionnelles G. Durand précise que, si à l'origine l'on considérait les menstrues tout simplement comme un événement gynécologique, progressivement, dans l'imagination symbolique, le concept de la « *tache* sanglante et de la souillure[239] » a acquis la valeur morale de la faute rattachée au schéma archétypal de la chute. C'est ce phénomène qui explique également la féminisation du péché originel dans le récit biblique de la Création, comme nous l'avons évoqué dans le deuxième volet de notre analyse[240]. L'écoulement périodique de cette « eau noire » chez les femmes est lié aux rythmes de l'astre lunaire qui, contrairement au soleil, se modifie constamment : il croît, puis décroît cycliquement et disparaît, semblant être fatalement soumis au temps et à la mort.

Cette corrélation symbolique entre l'eau néfaste, représentée par le sang menstruel, la lune et la temporalité figure également dans l'imaginaire d'Anne Hébert. L'âge auquel se manifestent les premières menstrues acquiert la valeur d'un événement fatidique, l'écoulement de cette eau sombre chez les jeunes filles équivalant à une souillure qui les fait basculer de l'époque paradisiaque de l'enfance vers la découverte de la condition féminine et mortelle. C'est cette « faute » temporelle que Perceval place à l'origine de la destinée tragique des deux cousines, Nora et

---

[238] *Cf.* G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 119.
[239] *Ibid.*, p. 120.
[240] Voir à ce propos notre « Première partie », Chapitre I (« Mythes et figures bibliques ») : « la faute originelle et la Chute ».

Olivia, dans *Les Fous de Bassan*, en suggérant que l'incident terrible qui a provoqué leur mort ne serait jamais survenu si les deux adolescentes n'avaient pas franchi le seuil de l'enfance :

> Aujourd'hui me suis roulé dans les fougères rousses de l'automne. L'odeur rousse, trop forte, me suffoque. La senteur verte des petites Atkins est finie. Sont devenues trop grandes tout à coup. Des vraies femmes avec leur sang de femme qui coule entre leurs cuisses tous les mois. […] Tout ce qui est arrivé c'est la faute à l'enfance révolue. (FB, 180)

L'allusion aux fougères roussies ne manque pas d'évoquer l'image de la « lune rousse » ou « lune rouge » dont la couleur rappelle l'événement gynécologique. Le pouvoir maléfique de l'astre nocturne, plus brûlant au moment de la lune rousse que « le soleil dévorant les tropiques[241], provoque des gelées qui figurent symboliquement comme le « sang du ciel » ; inversement, la couleur verte du règne végétal est attribuée, de manière significative, à la fraîcheur et à l'innocence de l'âge enfantin. L'association du phénomène mensuel féminin au schéma archétypal de la chute permet aux héros hébertiens de justifier leur propre impuissance à maîtriser leurs pulsions sexuelles : tant que les corps féminins ne souffrent pas les métamorphoses de la puberté grâce auxquelles les jeunes filles deviennent des femmes désirables, les hommes se sentent à l'abri de toute tentation de la chair. C'est aussi l'avis du lieutenant John-Christopher Simmons, dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le* Lieutenant anglais, qui, tapi au fond de la forêt, semble vouloir se préserver ainsi de la fascination exercée par la féminité naissante de Clara. Pourtant, au lieu d'assumer la violence du désir qu'il éprouve à l'égard de l'adolescente, il l'attribue à « l'outrage du flux menstruel » subi par le corps de celle-ci, regrettant amèrement que la jeune fille ait quitté l'âge merveilleux de l'enfance :

> Trop de grandes personnes dans le monde. Trop de petites filles qui passent la frontière et rejoignent la cohorte des grandes personnes énormes et sans pitié. Seules les petites filles au ventre lisse, endormies dans leurs ailes froissées, peuvent prétendre à la douceur du monde. (ACMLA, 59)

Néanmoins, malgré la connotation maléfique qu'on attribue traditionnellement à cette eau noire, il arrive parfois que le sang menstruel soit assimilé à une eau lustrale

[241] *Cf.* G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 112 et 120.

qui permet de purifier rituellement le corps. Dans *Kamouraska*, Élisabeth attend avec impatience ses « moments » afin de s'assurer qu'elle n'est pas enceinte de son époux. « Purgée » de toute trace des caresses ou de la violence de celui-ci, elle a l'impression de retrouver une sorte de chasteté virginale et s'apprête à accueillir son amant, le docteur Nelson : « Un matin, au réveil, le filet de sang libérateur, entre mes cuisses. Ce signe irréfutable. Aucun enfant d'Antoine ne mûrira plus dans mon ventre. » (K, 116)

La Mère et la Terre

Si certaines figures maternelles hébertiennes sont des avatars de la Grande Déesse aquatique, comme Felicity Jones dans *Les Fous de Bassan*, d'autres évoquent, grâce à leur vocation maternelle, les représentations mythiques de la Terre-Mère. La terre a toujours été associée dans l'imaginaire mythique à la féminité en raison de son rôle symbolique de ventre nourricier, car c'est en son sein que germe toute graine ou semence, portant en elle la promesse d'un fruit. Ainsi, dans *Kamouraska*, Élisabeth d'Aulnières a le sentiment que sa vie entière se définit à travers son rôle de mère qu'elle a dû accomplir inlassablement, selon le rythme des naissances de ses onze enfants : « Je n'ai été qu'un ventre fidèle, une matrice à faire des enfants. » (K, 10) On voit apparaître dans le roman une allusion à la Terre, mère universelle, mais cette allusion est empreinte d'amertume pour l'héroïne hébertienne qui évoque les ravages laissés par la maternité sur son corps de femme, l'épuisement provoqué par les nombreux enfantements et allaitements : « Onze maternités en vingt-deux ans. Terre aveugle, tant de sang et de lait, de placenta en galettes brisées. » (K, 11) Élisabeth regrette d'avoir consacré toute son existence à mettre au monde, élever et nourrir ses enfants, sans avoir pu connaître d'amour heureux, sa liaison avec le docteur, seule échappatoire à ses obligations de mère, ayant tourné au drame. Ici, comme ailleurs dans l'univers de l'auteure, la Terre-Mère apparaît comme une mère aveugle. Peut-être est-ce en raison de l'amour inconditionnel qu'elle manifeste à l'égard de ses enfants ou encore à cause de son côté funeste : c'est toujours au sein de la terre qu'on

dépose, après la mort, les corps de ceux qu'elle a vu naître. Ainsi, dans le poème « Ève » du recueil *Mystère de la parole*, la Terre Mère, à la fois source de vie et sépulcre, est identifiée à une génitrice privée de regard : « Mère aveugle, explique-nous la naissance et la mort et tout le voyage hardi entre deux barbares ténèbres, pôles du monde, axes du jour » (OP, 89). Mais, après tout, l'aveuglement de cette mère primordiale ne serait-il pas une allusion aux prophétesses antiques telle Cassandre qui, malgré la cécité, avait le don de clairvoyance ? Dans ce sens, la Terre-Mère devient symboliquement l'unique dépositaire du mystère entourant la naissance et la disparition de chaque être vivant.

Toujours dans *Kamouraska*, le docteur Nelson identifie Élisabeth à la Terre-Mère, son désir de conquérir cette femme devenant ainsi, au-delà de la passion amoureuse, une volonté de s'approprier la terre sur laquelle il n'est qu'un étranger. Contraint de quitter la maison paternelle et son pays natal, les États-Unis, alors qu'il n'était qu'un enfant, le docteur espère qu'en « possédant » Élisabeth, il acquerra symboliquement le droit de s'enraciner dans son pays d'accueil, le Canada, et de se sentir enfin chez lui : « Posséder cette femme. Posséder la terre. » (K, 126) Son enracinement symbolique se traduit ultérieurement par la naissance de son fils, l'enfant « noir et mince » (K, 10) qu'Élisabeth désigne comme le fruit de son amour pour George Nelson. Cette volonté de « prendre racine » dans le ventre d'une femme se retrouve également dans *Les Fous de Bassan* où Stevens, de retour dans son village natal après une longue absence, a l'impression d'être un intrus avant de devenir l'homme engagé et surtout l'amant de sa cousine Maureen, ce qui lui permet de renouer les liens avec son passé. Il en fait part à son ami américain, Michael Hotchkiss, dans une des nombreuses lettres qu'il lui adresse :

> Tu vois, dear Mic, que je n'ai pas traîné, je me suis tout de suite établi au pays, non sans peine d'ailleurs, ma cousine Maureen étant étroite comme un trou de souris, mais j'ai pris racine dans le ventre d'une femme et tout alentour la campagne bruissait comme la mer. (FB, 69)

L'une des représentations les plus remarquables d'Ève, et, à travers elle, de la Grande Mère tellurique apparaît dans *Le Premier Jardin* où, dès le titre, l'allusion au Paradis terrestre nous indique le contexte mythique biblique dans lequel l'auteure inscrit la trame de son récit. Plusieurs récits s'interpénètrent dans le roman : le premier, c'est l'histoire personnelle de Flora Fontanges (alias Marie Éventurel ou Pierrette Paul) qui retourne au Québec, son pays natal, après une longue et douloureuse absence, dans l'espoir de retrouver sa fille Maud ; les autres récits correspondent à des moments différents de l'histoire du Québec, tels que la fondation de la province ou l'arrivée des « filles du Roi », ces orphelines de la Salpêtrière envoyées par Louis XIV en Nouvelle France pour y fonder des familles et coloniser le territoire.

C'est la France, cette « Terre Mère » de la Nouvelle France, qui apparaît dans le roman comme la Grande Mère originelle du peuple canadien français. L'héroïne de la Genèse biblique est identifiée à la « première femme » du Nouveau Monde, Marie Rollet, symbole du « ventre fécond » initial dont est issue toute la descendance féminine de la colonie. Originaire de France, Marie Rollet avait débarqué avec son époux, Louis Hébert, apothicaire du Roi, en plein milieu de l'immensité sauvage des terres canadiennes. Par leur statut de pionniers, ces Français venus s'établir au XVIIIe siècle au Québec, pour défricher et cultiver la terre, personnifient dans le roman l'Adam et l'Ève du Nouveau Monde, les ancêtres mythiques des Canadiens français. L'allusion à la Genèse biblique y est incontestable, tous les éléments clés de la narration testamentaire étant évoqués – le jardin, le couple originel et même le pommier qui représente, selon l'interprétation chrétienne, l'arbre responsable du drame humain :

> Le premier homme s'appelait Louis Hébert et la première femme, Marie Rollet. Ils ont semé le premier jardin avec des graines qui venaient de France. (…) Quand le pommier, ramené d'Acadie par M. de Mons, et transplanté, a enfin donné ses fruits, c'est devenu le premier de tous les jardins du monde, avec Adam et Ève devant le pommier. Toute l'histoire du monde s'est mise à recommencer à cause d'un homme et d'une femme plantés en terre nouvelle. (PJ, 77)

Dans le même roman, Flora Fontanges se révèle également comme un avatar d'Ève car, en faisant émerger de l'Histoire du Québec le personnage de Marie Rollet grâce à

la magie de l'interprétation théâtrale, l'actrice parvient à la faire revivre en s'identifiant à cette « mère du pays » (PJ, 78). Même le nom et le prénom donnés à la protagoniste par ses parents adoptifs, Marie *Éve*nturel, contiennent des allusions aux deux modèles féminins scripturaires – Ève et la Vierge Marie. Désignée par des métaphores végétales telles que la « première fleur » ou la « première racine », l'ancêtre de la Nouvelle France ne correspond plus désormais à une seule femme, Marie Rollet, son image étant reflétée par les nombreux visages des filles du Roi qui incarnent, chacune, la Mère originelle de la colonie :

> En réalité, c'est d'elle seule qu'il s'agit, la reine aux mille noms, la première fleur, la première racine, Ève en personne (non plus seulement incarnée par Marie Rollet, épouse de Louis Hébert), mais fragmentée en mille frais visages, Ève dans toute sa verdeur multipliée, son ventre fécond, sa pauvreté intégrale, dotée par le Roi de France pour fonder un pays, et qu'on exhume et sort des entrailles de la terre. (PJ, 99)

Le pseudonyme artistique que choisit Marie Éventurel, Flora Fontanges, ainsi que les images à travers lesquelles Ève est décrite (la fleur, la racine, l'arbre et ses innombrables branches) renvoient à la végétation et à la fécondité ; même le titre du roman, *Le Premier Jardin*, ne réfère qu'indirectement au Paradis biblique. Aussi peut-on affirmer que, au-delà de la ressemblance mythique avec Ève, cette « première femme » dont la fonction maternelle est assimilée à la fertilité tellurique rappelle le sein nourricier de la Terre Mère ancestrale. La divinité féminine est représentée comme étant unique et multiple à la fois, par l'image d'un arbre (Marie Rollet) avec ses nombreuses branches (les pupilles du Roi), symbole des générations de femmes qui, en suivant l'exemple de leurs ancêtres, ont perpétué la vie en accomplissant leur rôle de génitrices.

En outre, la quête dans laquelle s'engage Flora afin de retrouver sa fille ressemble à cette autre quête mythique de Déméter, la déesse grecque de la terre et de la fertilité. À l'instar de la divinité antique qui délaisse ses fonctions agraires afin de délivrer sa fille Perséphone, prisonnière du roi des Enfers, Flora quitte son pays d'accueil, la France, et retourne au Québec dans l'espoir de retrouver sa fille fugueuse.

Toutefois, à travers cette recherche, Flora prend conscience de s'être engagée dans une autre quête, plus essentielle et personnelle, celle de sa propre mère qu'elle n'avait jamais connue. Placée dans un orphelinat, puis dans une famille adoptive, Flora porte en elle la blessure secrète de l'absence maternelle. De retour au Québec, elle rencontre le petit ami de sa fille, Raphaël, qui est étudiant en histoire, et, avec lui, replonge à la fois dans son propre passé et dans celui de la province, jusqu'aux sources de sa propre vie et jusqu'aux premiers jours de la colonie. Par cette quête des origines, Flora espère pouvoir se réconcilier avec son existence passée et présente. Mais l'histoire de sa vie, tout comme l'histoire de son peuple, est tragique, puisque l'image maternelle reste inaccessible, dans un cas comme dans l'autre, s'étant éloignée à tout jamais : au terme du traité de Paris (1763), la France avait cédé la colonie de la Nouvelle France aux occupants anglais, un acte historique qui avait été ressenti par les Canadiens français comme un abandon honteux de la part du pays-mère : « La France nous avait cédé à l'Angleterre comme un colis encombrant. » (PJ, 93) Quant à Flora, dont la mère était morte en lui donnant la vie, elle prend conscience du fait que, tout en ayant dédié son existence entière à la poursuite incessante de l'amour maternel, elle n'a jamais véritablement pu l'atteindre.

Une autre figure maternelle évocatrice de la Terre-mère apparaît dans *Le Temps sauvage* à travers le personnage d'Agnès. Mère de quatre filles et d'un garçon, elle s'est réfugiée avec ses enfants et son mari au cœur de la montagne où elle règne, telle une divinité sauvage, sur les membres de sa famille. Si elle a choisi d'écarter son fils et ses filles de la grande ville et de sa mauvaise influence, c'est pour les garder captifs de son amour possessif, « dans une longue enfance sauvage et pure ». (TS, 37) Agnès prétend avoir conçu et donné naissance à ses enfants dans un pays « d'avant la création du monde » (TS, 52), à l'instar de Dieu qui avait fait surgir le Cosmos à partir du chaos primordial : « Ne vous ai-je pas tous faits et mis au monde, petits et misérables, à ma ressemblance et à celle de Dieu le Père qui est au Ciel ? » (TS, 52) En témoignant de son pouvoir absolu sur les êtres qu'elle a mis au monde,

Agnès s'identifie ni plus ni moins à la mère divine, à la Grande Déesse qui, semblablement à Dieu le Père dans la tradition judéo-chrétienne, représente, dans de nombreux mythes, le principe de la Création. Mais en évoquant Dieu en tant que principe masculin qui intervient dans la conception de ses enfants, Agnès laisse entrevoir une allusion au couple primordial mythique, la Terre et le Ciel, symbolisés respectivement par une divinité féminine et une divinité mâle, qui s'unissent pour engendrer le monde. Profondément enracinée dans ce lieu originel représenté par l'espace sauvage de la montagne, Agnès avoue sa ressemblance profonde avec la Terre dont elle-même, ainsi que ses enfants, sont issus, et au sein de laquelle ils retourneront :

> Tu sais bien que je suis toujours là, que je ne pourrai jamais m'empêcher d'être là, comme la terre même de ce monde et que je rêve de vous enfermer tous, comme des tourbes noires, au plus creux de mon cœur. » (TS, 128)

La plupart des figures féminines hébertiennes qui rappellent l'image mythique d'Ève sont des femmes qui ont déjà accompli leur vocation maternelle. Cependant, il arrive que l'ancêtre biblique soit désignée à travers une jeune fille qui découvre à peine sa féminité naissante. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, Nora Atkins, cette adolescente d'une quinzaine d'année qui se présente comme une nouvelle Ève, prend conscience que son corps, métamorphosé par les phénomènes physiologiques propres à la puberté, est prêt à s'épanouir à travers la sexualité et la maternité. L'image testamentaire d'Ève goûtant au fruit défendu est reprise par la romancière à propos de Nora qui croque avidement une pomme, en lançant les pépins sur son passage :

> J'attrape une pomme sur la table de la cuisine, je la croque en plein vent et je crache les pépins dans toutes les directions. Des vergers naîtront un peu partout sur mon passage, dans la campagne. (FB, 112)

Si le fait de croquer le fruit « interdit » renvoie à la symbolique biblique de la découverte sexuelle, le geste par lequel Nora éparpille les pépins pour faire pousser des arbres fruitiers est une allusion aux pouvoirs générateurs des anciennes déesses des semailles et des moissons. La vertu germinative des graines renvoie à la correspondance symbolique entre la fertilité de la Terre Mère et le ventre fécond de la

femme. Symboles des germes de vie à l'état latent, les pépins sont assimilés aux « graines » fécondes, renfermées dans les organes reproducteurs féminins, d'où naîtront les enfants :

> Livrée aux métamorphoses de mon âge j'ai été roulée et pétrie par une eau saumâtre, mes seins sur mes côtes viennent de se poser comme deux colombes, la promesse de dix ou douze enfants, aux yeux d'outremer, se niche dans deux petites poches, au creux de mon ventre. (FB, 118)

Nora, dont le corps est brûlant de désir, se décrit elle-même comme étant « creuse et humide », « en attente » (FB, 118) de l'homme qui lui révélera le mystère de la sexualité et qui fera « fructifier » son ventre. L'attitude de la jeune fille renvoie au rôle de la Terre-Mère qui figure comme un principe passif de la Création dans de nombreux mythes des origines. En outre, l'assimilation des parties sexuelles du corps féminin à une cavité permet d'établir une corrélation symbolique entre le ventre sexuel et la grotte, la cavité tellurique se définissant elle aussi par son caractère obscur et humide.

B) MARIE – VIERGE ET MÈRE

La Vierge Marie dans l'imaginaire chrétien

Dans l'imaginaire religieux chrétien, la Vierge Marie constitue un modèle féminin entièrement opposé à celui d'Ève. Premièrement, en acceptant de soumettre son destin au projet divin et en accueillant en son sein le Fils de Dieu, Marie fait preuve d'une obéissance indéfectible envers son Père céleste. En revanche, dans le récit de la Genèse, Ève, pour avoir cédé à la tentation du Serpent, est associée à la faute primordiale et apparaît dans l'histoire mythique de l'humanité comme la principale responsable de la perte de l'immortalité. En deuxième lieu, Marie devient mère mais elle reste chaste malgré tout grâce à l'intervention du Saint-Esprit dans la conception de l'Enfant sacré, tandis qu'Ève, suite à la transgression de l'interdit divin, prend conscience de la nudité de son corps et elle est soumise aux lois de la sexualité afin d'assurer sa descendance. Enfin, si Ève connaît la déchéance, étant chassée du Paradis pour son geste impardonnable, Marie a le privilège d'accéder au royaume divin, après avoir accompli son existence terrestre, et d'y séjourner éternellement aux

côtés du Père et du Fils. En un mot, la Vierge se révèle être la contrepartie spiritualisée d'Ève, elle représente l'idéal désincarné de la bonne mère, sublimée par la grâce divine qui lui est accordée.

Si la foi et l'obéissance des deux protagonistes bibliques envers le Créateur sont mises à l'épreuve à travers une rencontre insolite avec un émissaire céleste, dans le cas de la Vierge Marie, ou démoniaque, dans le cas d'Ève, l'interprétation mythico-religieuse de leurs actions est bien différente : en se laissant séduire par le serpent, substitut du démon, Ève transgresse l'interdiction divine et devient responsable de l'anathème qui pèse sur le genre humain. Par conséquent, elle représente dans la théologie chrétienne l'exemple de la mauvaise mère, coupable d'insoumission face à la Loi du Père. Aux antipodes, la Vierge Marie personnifie le modèle féminin absolu de l'obédience vis-à-vis de la volonté du Dieu-Père. En effet, lorsqu'elle reçoit la visite de l'ange Gabriel lui annonçant qu'elle va porter en son sein et enfanter le Fils de Dieu, en bonne « servante du Seigneur », elle accomplit sans faille sa mission. De surcroît, à l'instar de Jésus qui, en tant que nouvel Adam, rachète la faute du premier homme à travers le sacrifice de sa personne au nom de l'humanité entière, la Vierge Marie s'identifie à la nouvelle Ève dont elle est l'image « corrigée », « réformée ». Alors que le geste malavisé d'Ève est la source des malheurs des mortels, la Vierge Marie, en acceptant d'accueillir en son giron et de mettre au monde le Fils de Dieu, le Verbe vivant, abolit la condamnation que Dieu avait prononcée à l'encontre de la première femme.

Cependant, malgré la haute importance cultuelle acquise par l'image symbolique de la Vierge en tant que Mère de Dieu, celle-ci n'est présentée que très sommairement dans les écrits canoniques. Ainsi, parmi les textes évangéliques, l'Évangile de Luc est le seul à s'attarder un peu plus longtemps sur la description de l'événement annonciateur de la naissance du Messie – le rêve par lequel l'ange Gabriel révèle à Marie sa future vocation maternelle. Comme nous l'avons indiqué au début de ce chapitre, l'absence d'une divinité féminine dans l'imagerie judéo-

chrétienne – bâtie essentiellement sur des représentations patriarcales – est la raison pour laquelle les rédacteurs des textes bibliques attribuent des caractéristiques maternelles à Dieu-même. Ce fort besoin spirituel d'une déesse-mère, à défaut d'être satisfait à travers les écrits scripturaires, s'accomplit chez les chrétiens grâce au culte voué à la Vierge Marie. Le dogme chrétien ne permet pas d'accorder à Marie le statut d'une divinité, car cela la placerait sur un pied d'égalité avec le Dieu-Père, et les récits évangéliques, centrés autour de la vie et des enseignements du Christ, n'accordent à la mère de Dieu qu'une place secondaire. Néanmoins, au fil des siècles, la Madone fait l'objet d'une vénération grandissante de la part des fidèles, sans doute en raison de sa fonction symbolique de mère divine qui évoque l'archétype de la Grande Déesse, très présent dans les mythologies méditerranéennes.

En soulignant la parenté entre la Vierge Marie et l'archétype de la Grande Déesse, G. Durand observe que, malgré les efforts de l'Église pour bannir les croyances magico-religieuses, l'imaginaire populaire a conservé quelques représentations « païennes » de Marie, lui attribuant une ressemblance avec les « bonnes dames » des fontaines ou les fées. Le mythe de la Déesse Mère associée à l'astre lunaire et à l'élément aquatique s'est perpétué en milieu chrétien, à travers le personnage de Marie, comme en témoignent les appellations liturgiques qui lui sont consacrées : « lune spirituelle, « étoile de la mer » (*Stella maris*), « reine de l'océan »[242]. Ces dénominations de la Vierge, qui témoignent de la survivance des représentations pré-chrétiennes de la féminité divine, se retrouvent également dans les textes hébertiens où l'auteure recourt à l'imagerie de la Grande Déesse pour dépeindre ses héroïnes. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, la mère du révérend, Felicity Jones, acquiert l'apparence mythique d'une reine des eaux lorsque, pendant sa baignade matinale, elle étend ses bras et ses jambes pour former une étoile de mer : « Felicity fait la planche. Elle écarte les bras et les jambes en étoile. Elle règne sur la mer. » (FB, 35).

[242] G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 260-261.

Plusieurs autres aspects du culte marial rappellent dans le contexte mythico-religieux chrétien le mythe de la Déesse Mère : B. Marbeau-Cleirens invoque l'appellation de « Vase Sacré » attribuée à la Vierge, ainsi que la fête de l'Assomption, qui lui est consacrée le 15 août, ou encore le symbole du croissant de lune et la couleur noire par laquelle on la représente parfois, tous ces éléments renvoyant à la croyance antérieure à une déesse païenne. La date du 15 août, choisie dans le calendrier chrétien pour célébrer l'Assomption de la Vierge Marie, coïncide étrangement avec la fête dédiée dans la mythologie grecque aux déesses lunaires Hécate et Diane, alors que le croissant de lune présent dans les représentations sculpturales ou picturales de la Vierge évoque celui figurant à côté des divinités grecques, mésopotamiennes ou égyptiennes : Cybèle, Artémis, Ishtar ou Isis[243].

Néanmoins, la représentation de la Vierge Marie dans la théologie chrétienne présente une différence fondamentale par rapport aux incarnations « païennes » de la Grande Mère originelle. Alors que dans les traditions extra-bibliques, la déesse antique possède une double nature, étant figurée tantôt comme une mère nourricière, tantôt comme une créature dangereuse et destructrice, dans les Évangiles, la Vierge Marie est entièrement dépourvue de cette ambivalence symbolique, exprimant un idéal féminin beaucoup plus rassurant, celui d'une bonne mère « purifiée » des pulsions maléfiques de son ancêtre mythique. En désignant la Madone comme la mère virginale du Fils de Dieu, l'imaginaire chrétien opère une désexualisation de l'image maternelle qui devient à la fois sacrée, intangible, et parfaitement inoffensive :

> La personne de la Vierge Marie a permis l'évolution des hommes par rapport à leur imago maternelle. Ils ont pu satisfaire leur besoin d'adoration pour la mère et leur désir profond d'être idéalement protégés par elle tout en supprimant le danger de la mauvaise mère dévoratrice et castratrice[244].

Tout en étant vénérée à travers le culte, Marie se distingue de ses sœurs « païennes », par son caractère effacé et par sa posture de profonde humilité face à son fils. Très discrète, elle n'intervient guère dans la vie de Jésus, ne conteste jamais

[243] *Cf.* B. Marbeau-Cleirens, *Les Mères imaginées (Horreur et vénération)*, *op. cit.*, p. 34-35.
[244] *Idem.,* p. 50.

ses décisions et ne s'oppose pas à ses actes, faisant preuve d'une entière soumission. En tant qu'incarnation de la mère bienveillante, la Vierge est bien distincte des déesses appartenant aux autres mythologies, qui manifestent parfois une cruauté extrême envers leur fils ou leur amant : Ishtar accomplit sa vengeance en envoyant Tammouz à sa place aux Enfers pour le punir d'être resté insensible à son sort, tandis que Cybèle, animée par la jalousie, rend Attis fou et le pousse à se donner la mort. Nous montrerons, à propos de l'ancrage mythique de l'image maternelle chez Anne Hébert, que les rapports de la mère hébertienne avec son époux ou bien avec son fils rappellent bien davantage la violence originelle du mythe païen de la Grande Déesse et du fils /amant que la relation paisible et sereine qui rattache la Vierge à son Fils.

À propos de l'imaginaire chrétien, B. Marbeau-Cleirens observe que cette idéalisation de la mère à travers le personnage de la Vierge Marie est possible grâce au clivage idéologique instauré entre la vocation maternelle et la sexualité féminine. Le développement du culte marial au sein de la religion catholique marque une forte valorisation de l'image de la Mère et une sacralisation du concept de la virginité au détriment de l'image de la Femme. Dans le contexte patriarcal judéo-chrétien, le modèle incarné par la Madone est celui de la maternité définie comme un élément fondamental devant gouverner l'existence de toute femme. Ne pas posséder ou refuser de mettre en œuvre cette faculté d'enfanter serait contraire à l'injonction adressée par Dieu au couple primordial, et, à travers celui-ci, à tous les humains : « Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre et soumettez-la. » (Gn, 28) La Bible nous fournit maints exemples de femmes pour lesquelles la stérilité est vécue comme un drame terrible qui les prive de leur raison d'être. Ainsi, Rebecca, la femme d'Isaac, ou encore Rachel, l'épouse de Jacob, confrontées à l'impuissance de concevoir des enfants, implorent Yahvé afin qu'il leur accorde le don de la fécondité.

La forte valorisation judéo-chrétienne de la faculté procréatrice en tant qu'attribut fondamental de la féminité s'est perpétuée également à travers le modèle maternel de la société québécoise du XIXe et du début du XXe siècle. Au sein de cette

société essentiellement rurale, dans laquelle les préceptes de l'Église catholique jouaient un rôle prépondérant, l'unique reconnaissance sociale de la femme était possible grâce à sa fonction de génitrice. L'œuvre hébertienne conserve elle aussi les échos de cette conception traditionnelle et passéiste selon laquelle les deux piliers de la communauté étaient le prêtre et la mère. Ainsi, dans *Le Temps sauvage*, Anne Hébert fait avouer à Agnès, mère de cinq enfants, qu'elle a embrassé la vocation maternelle parce qu'à l'époque de sa jeunesse c'était la seule façon pour une femme d'acquérir un statut respectable sur le plan social :

> À la mort de mes parents, je me suis occupée de l'éducation de ma petite sœur Nathalie, découvrant ainsi le seul honneur et le seul prestige accordés à la femme, dans ce pays : la maternité. Car, que vous le vouliez ou non, le culte de la mère fait pendant au culte du prêtre. (TS, 64)

L'idée de la sexualité féminine est bannie de la conception chrétienne de la mère idéale, le plaisir et le désir érotique, considérés comme des choses honteuses, étant exclus de l'union des époux qui ne peut avoir d'autre finalité que la procréation. B. Marbeau-Cleirens rappelle les traits de caractère que doit posséder, selon les textes bibliques, une bonne épouse, et qui se rapprochent de ceux d'une mère : « Pour faire le bonheur de son mari, elle doit être silencieuse, pudique et chaste, bonne et douce et surtout obéissante à ses désirs[245]. » Aussi la femme qui ne s'identifie pas au modèle rassurant de la bonne mère, se révélant en tant que potentielle séductrice, apparaît-elle comme une créature néfaste et dangereuse dont le pouvoir envoûtant rappelle celui d'Ève ou encore celui des sorcières, tant combattues par la folie meurtrière des inquisiteurs. L'Église catholique québécoise avait introduit dans son idéologie rigoriste cette acception négative de la sexualité, en prônant que tout plaisir charnel était condamnable, puisqu'il était associé à une tentation diabolique.

[245] *Idem.,* p. 54.

La représentation parodique de la Vierge dans l'imaginaire hébertien

La figure idéalisée de la Madone, telle qu'elle apparaît dans l'imaginaire chrétien, est récupérée par Anne Hébert dans le cadre de la réécriture parodique des mythes bibliques et réinterprétée dans une perspective ironique, la cible privilégiée de l'auteure étant la conception paradoxale de la vierge-mère. L'univers hébertien est peuplé de vieilles filles, de vierges qui, n'ayant pas pu faire l'expérience réelle de la maternité, se consolent en se réfugiant dans des gravidités fantasmatiques et en s'identifiant au modèle marial. Ainsi, dans *Kamouraska*, les sœurs Lanouette, les trois vieilles tantes d'Élisabeth, qui sont de ferventes dévotes sans descendance, vivent leur maternité par procuration en projetant leur désir d'enfanter sur leur nièce et en l'entourant de mille petits soins. Anne Hébert évoque sur un ton railleur ces saintes-nitouches qui, sous des apparences de parfaite piété, sont capables de glisser dans leurs prières des vœux sacrilèges, comme lorsqu'elles supplient Dieu pour qu'Antoine, le mari infidèle et buveur de leur jeune « protégée », trouve la mort.

Dans *Les Enfants du sabbat*, Anne Hébert caricature avec humour et parfois avec une pointe de sarcasme les postulantes qui s'identifient à la Vierge Marie, en rêvant de grossesses miraculeuses. Se rattacher au modèle biblique de la mère-vierge semble constituer pour ces femmes cloîtrées la seule façon d'accomplir symboliquement la vocation maternelle à laquelle elles ont dû renoncer au nom de la religion. L'ironie de l'auteure devient mordante lorsqu'elle tourne en dérision leur envie de maternité en invoquant le rôle du Saint-Esprit dans la création de l'Enfant divin : « Le Paraclet nous engrosse, à tour de rôle. Le fruit de nos entrailles est béni. » (ES, 51) À travers l'image parodiée de cette conception immaculée, c'est l'imposture des religieuses qui est dénoncée, car celles-ci s'approprient l'idéal virginal afin de mieux dissimuler leurs pulsions sexuelles, projetées sur les rares représentants du sexe masculin qui pénètrent dans le couvent : « 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-même. » (ES, 51)

Le pharisaïsme qui gouverne la vie au couvent est dévoilé à plusieurs reprises dans le roman, comme dans le cas de sœur Gemma, qui incarne parfaitement, du moins en apparence, le modèle de l'« épouse du Christ » : elle est douce, chaste et innocente, et se plaît à mettre en scène, à travers des rêveries quelque peu mielleuses, le sacrifice de sa personne au nom de l'Époux divin auquel elle s'en remet corps et âme :

> Elle croyait entendre battre, sous ses doigts, le sang du Christ, répandu sur la croix pour nos péchés. Sœur Gemma s'offrait alors comme victime à l'Époux céleste crucifié. Il lui semblait que Jésus-Christ acceptait son offrande et lui transperçait le cœur d'un coup de lance terrible et doux. (ES, 47)

Mais le rêve de sœur Gemma de finir sa vie paisiblement parmi les choses saintes, à l'abri de tout contact avec le monde profane, s'effondre le jour où sœur Julie, malicieusement, bouleverse son existence de religieuse exsangue en la faisant destituer de sa fonction de sacristine, suite à un manquement à ses fonctions. La jeune postulante est désormais affectée aux basses besognes de la cuisine où ses mains « pataugent dans la viande et le sang, les abats, les écailles de poisson, les plumes de poulet » (ES, 47).

Dans le même roman, Anne Hébert dépeint également avec ironie ces personnages omniprésents dans l'imagerie chrétienne : les anges. Créatures désincarnées et asexuées qui symbolisent la pureté absolue, ces émissaires divins sont raillés dans *Les Enfants du sabbat*, où l'on voit surgir dans la chapelle des Dames du Précieux Sang, sous l'influence démoniaque de sœur Julie, « un petit ange sale et puant, de trois ou quatre pouces de haut, avec des ailes de moineau et une robe rouge […] » (ES, 172-173) qui possède bien davantage l'apparence d'un diablotin que celle d'un chérubin.

Lorsqu'elle construit l'identité mythique de ses personnages, il arrive qu'Anne Hébert fasse allusion en même temps à plusieurs héros scripturaires, en opérant un

syncrétisme mythique, au sens où l'entendait G. Durand[246]. Parfois, cette fusion entre plusieurs références mythiques transgresse l'espace de la tradition judéo-chrétienne, l'auteure ayant recours aux figures mythiques appartenant à la culture grecque ou latine. C'est ainsi que la figure de l'Ève biblique, en fonction des éléments mythémiques que l'auteure souhaite faire ressortir, peut renvoyer tantôt à la déesse Déméter de la mythologie grecque, tantôt à Lilith, la première femme d'Adam selon la tradition rabbinique. Sous les traits de la séductrice, Ève présente des affinités avec son double ténébreux des légendes juives, l'inquiétante Lilith, alors qu'en tant que figure maternelle, elle s'identifie plus aisément avec ses parentes de la mythologie hellène, Déméter, déesse de la terre et de la végétation ou encore avec Thétis, déesse de la mer. Une des meilleures illustrations de cette synthèse mythique des figures féminines apparaît dans le poème « Origine du monde », du recueil *Poèmes pour la main gauche*. C'est une Ève aux allures de sorcière qui surgit des décombres apocalyptiques, dégageant une animalité et une sensualité enivrantes :

> Elle la sorcière aux crins noirs
> Chevelure aisselles et pubis ruisselants
> L'Ève des paradis terrestres
>
> Son odeur de musc et de sueur
> S'égare dans la froideur du vide (PMG, 57)

Cette nouvelle Ève qui exhibe librement sa nudité et qui évoque, par ailleurs, la fameuse représentation picturale de Courbet, incarne « la femme transgressive par excellence[247] » et se présente comme la fondatrice d'une Terre nouvelle, proposant ainsi une variante radicalement différente de la Création biblique par le Dieu-Père. En effet, lorsque cette « sorcière aux crins noirs » fait son apparition, sur la terre créée par la volonté divine toute vie est déjà éteinte, « comme une bougie soufflée » (PMG, 57). Délivrée du poids du péché originel, cette nouvelle Ève à la sexualité pleinement affirmée rejoint la première Ève, selon la tradition rabbinique, se confondant avec Lilith

[246] G. Durand définit le syncrétisme mythique comme une pratique à travers laquelle on rajoute à un mythe, selon les époques ou les espaces culturels, des « broderies mythémiques hétérogènes » (*cf.* G. Durand, « Permanence du mythe et changements de l'histoire », *op. cit.*, p. 18)

[247] Neil Bishop, « L'extrême ou *Les enfants du sabbat* », in *Les Cahiers Anne Hébert n° 5* , Université de Sherbrooke, Fides, 2004, pp. 125-144, p. 139.

et figurant la femme « d'avant la chute racontée dans la Genèse, la femme d'avant son exil du bonheur, du pouvoir, de l'Éden[248] ».

C) LILITH – SÉDUCTRICE ET SORCIÈRE

Nous avions évoqué plus tôt la présence de trois figures féminines mythiques dans l'univers hébertien, Ève, Marie et Lilith, qui actualisent trois aspects fondamentaux de la féminité : la mère-séductrice, la vierge-mère et la sorcière-séductrice. Après avoir étudié les visages d'Ève en tant que mère originelle et séductrice ainsi que les représentations de la bonne mère ou de la vierge-mère, nous nous intéresserons à présent aux images de la sorcière, la plus inquiétante des trois représentations mythiques, inspirée de la figure mythique de Lilith. Bien que le personnage de Lilith soit connu principalement à travers les textes de la tradition judaïque (comme le Talmud ou le Zohar), son ascendance mythique dépasse largement le cadre judéo-chrétien, témoignant du caractère extrêmement archaïque des représentations de la féminité démoniaque qui remontent à la mythologie sumérienne ou akkadienne. Ainsi, dans les mythes sumériens on parle de Lilitû ou Ardat Lili, qui désigne un démon femelle, une « vierge inassouvie qui attaque les hommes mariés et leur foyer » et qu'on représente parfois sous la forme d'une « louve à queue de scorpion en train de dévorer un enfant[249] ». Jacques Bril fait observer que plusieurs traits symboliques rattachés à Lilith semblent avoir été hérités d'une autre figure terrible du pandémonium sumérien : Lamashtu-Lame, cette démone stérile parfois représentée sous forme d'oiseau de proie, de vautour notamment, et qui avait une réputation de voleuse d'enfants et une influence perturbatrice sur les femmes enceintes ou les mères.

Symbolisant dans l'imaginaire mythique la mauvaise mère fantasmatique et l'envers diabolique de l'Ève biblique, la figure de Lilith est, à proprement parler, absente des recueils bibliques. En effet, le nom de Lilith n'est mentionné dans les Écritures canoniques qu'une seule fois, dans Isaïe, 34 : 14, où l'héroïne est dépeinte

[248] Neil Bishop, « L'extrême ou *Les enfants du sabbat* », in *Les Cahiers Anne Hébert n°5* , *op. cit.*, p. 139.
[249] J. Bril, *La Mère Obscure*, L'Esprit du Temps, 1998, p.60.

comme un démon femelle qui hante les ruines du royaume d'Édom, avec son cortège d'animaux infernaux : des chacals, des hyènes, des chats sauvages, des serpents. J. Bril cite une autre référence au nom de Lilith dans Job, 18 : 15, présente dans la *Bible de Jérusalem*, mais toutes les éditions bibliques ne l'intègrent pas explicitement[250].

L'on acquiert une meilleure connaissance du mythe de cette « première Ève » grâce aux légendes juives, notamment, dans la tradition kabbalistique, à l'*Alphabet de Ben Sira*, un texte du XIe siècle qui décrit Lilith comme étant la première femme d'Adam, créée à partir du limon de la terre, en même temps que celui-ci. La légende nous fait part de la rébellion de Lilith qui conteste l'injonction divine de se soumettre à la suprématie de son compagnon et revendique l'égalité au sein du couple, en invoquant la création simultanée de l'homme et de la femme. Adam refusant d'admettre Lilith comme son égale, cette dernière fait appel au Créateur, reçoit des ailes et s'envole dans les airs. Mais sa liberté nouvellement acquise a un prix, car le châtiment divin pèse sur elle et sur sa descendance, une centaine des enfants qu'elle mettra au monde devant mourir. En échange, elle obtient le droit d'exercer son pouvoir sur les enfants nouveau-nés, pendant huit jours après la naissance pour les garçons et pendant vingt jours pour les filles. Après avoir rencontré Samaël, le prince des anges déchus, qui tombe amoureux d'elle, elle va le rejoindre dans le royaume des démons.

Les représentations de Lilith dans l'imaginaire mythique sont multiples : elle prend parfois l'apparence d'un rapace nocturne, le plus souvent un hibou ou une chouette, mais elle peut se manifester aussi sous la forme d'un chat huant qui pousse des cris lugubres pendant la nuit. Les textes scripturaires associent Lilith à une présence démoniaque préfigurée par l'odeur pestilentielle du soufre, « agent maléfique et puant de la stérilité[251] ». Assimilée dans le Talmud et dans le Zohar à une créature infernale ailée, au visage de femme et dotée d'une longue chevelure, Lilith est

[250] Effectivement, dans l'édition que nous consultons (*Bible de Jérusalem*, Éditions du Cerf, 2001) le nom de Lilith ne figure pas dans le livre de Job, où l'on fait allusion uniquement au soufre, substance qui évoque la punition divine : « Tu peux habiter la tente qui n'est plus la sienne, / et l'on répand du soufre sur son bercail. » (Jb, 18 : 15).
[251] J. Bril, *Lilith* ou *La Mère obscure*, *op. cit.*, 64.

présentée comme un esprit nocturne, errant et malfaisant, capable de dévorer les nouveau-nés et de mettre en péril la vie des femmes en couches. Autant la Vierge Marie symbolise dans l'imaginaire chrétien l'image sublimée de la maternité, autant Lilith « incarne une relation essentielle entre le féminin et le démoniaque[252] », actualisant les fantasmes et les angoisses liées à la mauvaise mère et aux aspects les plus redoutables de la féminité.

Selon J. Bril, les différentes étymologies du nom de Lilith (sumérienne, babylonienne, sanskrite, grecque ou latine) permettent de révéler plusieurs caractéristiques symboliques de cette figure mythique : d'après certains, le nom de Lilith proviendrait du mot sumérien « lil » qui signifie « vent ». La signification de l'étymon sumérien met en évidence la nature éolienne de Lilith qui serait ainsi un démon du vent, de l'orage à travers lequel on représente symboliquement les tourmentes charnelles. En revanche, la racine babylonienne « lil », qui figure dans le nom du dieu Enlil, évoque la terre ou la plaine, éléments auxquels renvoie la légende rabbinique de la création de la première Ève : Lilith a bien été créée à partir du limon de la terre, de même qu'Adam, et le récit mythique nous laisse imaginer qu'elle aurait pu incarner une déesse de la terre ou de la fécondité[253]. Le mot hébreu « laïl » qui signifie « nuit » met en évidence l'un des traits essentiels de Lilith – son caractère de créature nocturne et fantomatique, qui hante et tourmente les vivants. Enfin, une autre caractéristique fondamentale de la reine des démons, représentée par sa nature dévoratrice, est suggérée par plusieurs termes dérivés qui renvoient au symbolisme de l'engloutissement comme, par exemple, l'hébreu « lou'a » qui signifie « gorge », « gueule », ou encore le mot arabe « bala'a » qui veut dire « avaler ». Nous étudierons par la suite les traits symboliques mis en évidence par les sources étymologiques du nom de Lilith et par les récits mythiques – sa nature aérienne et nocturne, sa création à partir du limon de la terre ou sa passion dévoratrice – ainsi que les caractéristiques

[252] *Ibid.*, p. 10.
[253] *Ibid.*, p. 122.

physiques ou morales qu'on attribue habituellement aux figures lilithiennes (leur représentation sous forme de chat, hibou ou chouette, leur longue chevelure, leurs pouvoirs maléfiques) à travers les portraits de plusieurs héroïnes hébertiennes.

Se pencher sur le mythe de Lilith, qui ne figure que de manière épisodique dans la Bible, peut paraître insolite dans le cadre d'une recherche portant sur les mythes scripturaires. Néanmoins, J. Bril observe que si la référence à Lilith reste unique dans les écrits canoniques, son personnage est bien présent, ne serait-ce que de façon fantasmatique, dans plusieurs récits qui évoquent une transgression ou bien ou une malédiction[254]. Ainsi, le contexte narratif dans lequel surgit la référence à Lilith dans le passage d'Isaïe ressemble à celui du livre de Job où l'on évoque le sort réservé par Dieu au méchant, chassé de sa tente et renvoyé chez le « roi des frayeurs » à travers lequel on désigne probablement une divinité qui gouverne les esprits infernaux. Lilith n'y est pas explicitement citée mais on y voit apparaître une allusion au soufre, substance évocatrice de la vengeance divine, qu'on retrouve également dans le célèbre récit de Sodome et Gomorrhe, les deux villes maudites sur lesquelles Dieu décide de faire pleuvoir le soufre et le feu.

À l'inverse des textes bibliques où le mythe de Lilith reste sous-entendu, dans l'univers hébertien, les images symboliques de la femme-sorcière, de la créature ailée dépeinte sous la forme d'un démon nocturne, sont fortement présentes. En effet, si nous avons décidé d'accorder dans notre recherche une place de choix à la figure de Lilith c'est parce que cette « première Ève » selon la tradition juive joue un rôle fondamental dans l'œuvre d'Anne Hébert. Les héroïnes maudites des romans hébertiens inspirent l'inquiétude ou l'angoisse parce qu'elles possèdent de mystérieux pouvoirs associés à la sorcellerie, mais ces femmes qui semblent avoir des dons de clairvoyance incarnent les instruments du rejet du discours patriarcal et du renversement des mythes testamentaires. A l'instar de leur ancêtre mythique, elles refusent de se soumettre à l'autorité mâle, manifestant leur désir d'égalité et

[254] *Ibid.*, p. 64.

d'indépendance tant sexuelle que sociale et morale. Nous explorerons dans ce qui suit les différentes facettes de la figure mythique de Lilith, telles qu'elles apparaissent à travers les héroïnes de l'œuvre.

Comme nous venons de le voir, l'origine sumérienne du nom de Lilith suggère qu'elle personnifierait un démon du vent, de l'orage à travers lequel on représente symboliquement les pulsions charnelles. La signification symbolique de cet attribut mythique de l'héroïne démoniaque se révèle de manière particulièrement forte dans un des romans hébertiens : *Les Fous de Bassan.* L'auteure insiste à plusieurs reprises, à travers les récits des différents protagonistes, sur l'omniprésence du vent dans le village de Griffin Creek, situé entre terre et mer, et sur le rôle essentiel joué par cette force élémentaire dans le dénouement tragique des événements qui y sont survenus :

> Dans toute cette histoire il faudrait tenir compte du vent, de la présence du vent, de sa voix lancinante dans nos oreilles, de son haleine salée sur nos lèvres. Pas un geste d'homme ou de femme, dans ce pays, qui ne soit accompagné par le vent. Cheveux, robes, chemises, pantalons, claquent dans le vent sur des corps nus. Le souffle marin pénètre nos vêtements, découvre nos poitrines givrées de sel. Nos âmes poreuses sont traversées de part en part. Le vent a toujours soufflé trop fort ici et ce qui est arrivé n'a été possible qu'à cause du vent qui entête et rend fou. (FB, 26)

Le vent qui souffle incessamment sur Griffin Creek n'est autre que l'expression métaphorique des pulsions refoulées éprouvées par tous les habitants du village, hommes et femmes, pulsions qui, entravées par les interdits moraux, se manifestent avec violence et se traduisent parfois à travers une folie meurtrière. Ainsi, Stevens Brown, animé par le désir fou qu'il ressent à l'égard de ses deux cousines, Nora et Olivia, finit par commettre l'irréparable afin de pouvoir satisfaire sa passion incestueuse. Le souffle du désir qui tourmente les corps des habitants du village est étroitement apparenté dans le roman au vent de folie, dont l'importance est soulignée dès le titre (*Les Fous de Bassan*), qui prend possession de leurs esprits. Tout se passe comme si la déesse démoniaque de l'orage planait au-dessus de la communauté de Griffin Creek, sa « voix lancinante » présageant la destinée néfaste des hommes et des femmes qu'elle hante. En effet, à l'instar de Lilith qui subit la disgrâce du Créateur, les membres de la petite communauté anglophone semblent avoir fait l'objet d'une

malédiction divine en vertu de laquelle ils se voient condamnés à disparaître, tel le révérend Nicolas Jones, ainsi que d'autres vieillards du village qui sont les derniers rejetons sans descendance de leurs familles.

En tant qu'adversaire d'Ève, Lilith est devenue le symbole de la femme répudiée ou abandonnée et représente « les haines antifamiliales, la haine des couples et des enfants[255] ». Elle, qui est condamnée à voir mourir une centaine de ses enfants, possède en revanche le sombre pouvoir de dévorer les nouveau-nés. Ainsi, dans *Les Enfants du sabbat*, sœur Julie apparaît telle une parfaite illustration de l'héroïne mythique : en apprenant la nouvelle du mariage de Joseph avec une Anglaise, la jeune postulante, folle de rage et de jalousie à la perspective d'une vie heureuse qui se présente pour son frère, fait tout ce qui est dans son pouvoir de sorcière pour détruire le ménage de celui-ci. En véritable fille de Lilith, elle fait appel à sa puissance mortifère, parvenant à lancer un mauvais sort à la jeune épouse de Joseph qui meurt en couches et perd son bébé.

Lorsque l'aumônier Léo-Z. Flageole, spécialiste en démonologie, vient examiner le cas de possession de sœur Julie, il s'aperçoit très vite du caractère surhumain de la jeune femme. Une fois, il a même l'impression d'entrevoir, à travers une vision hallucinatoire, la religieuse en train de s'envoler, ses jupons qui claquent dans l'air faisant un bruit qui ressemble étrangement au battement d'ailes d'un grand oiseau. On peut voir là une allusion à Lilith, à sa nature de créature ailée nocturne :

> L'abbé lève péniblement sa tête chenue vers les poutres hautes là où est accrochée la cloche du couvent. Il perçoit tout un branle-bas étrange, une agitation effrénée de jupons pressés et chiffonnés. On dirait des froissements et des lissages d'ailes lourdes. L'aumônier ne peut s'empêcher de croire que sœur Julie est en train de s'envoler par le clocher. (ES, 123)

La mère de Julie, Philomène, qui joue également dans le roman le rôle d'une sorcière, représente une autre incarnation de Lilith sous son apparence d'oiseau de proie. Ainsi, elle se montre sous des traits effrayants à son fils Joseph qui s'était enfui de la cabane afin d'échapper à l'acte incestueux marquant le rituel d'initiation à la

[255] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 573 (« Lilith »).

sorcellerie. Terrorisé à l'idée d'être poursuivi par sa mère outragée par son insoumission aux lois du sabbat, le jeune homme imagine que sa terrible génitrice possède la faculté de survoler l'espace où il se tient caché, sous la forme d'un rapace nocturne :

> La nuit, il croit parfois sentir sa mère planer au-dessus de lui, rasant les toits du village, empruntant le vol silencieux des chouettes et des hiboux. Joseph sait qu'elle peut fondre sur lui d'un instant à l'autre et le dévorer en quelques coups de bec, quitte à rejeter ensuite en tas les os, les ongles, les cheveux et les dents de l'enfant. (ES, 108)

La représentation de la figure maternelle sous la forme d'une chouette ou d'un hibou, au regard perçant et féroce, qui serait en mesure d'anéantir le fils de quelques « coups de bec » illustre le fantasme de la mauvaise mère mythique. La violence meurtrière que le fils attribue à cette inquiétante apparition de la mère évoque l'aspect dévorateur et néfaste de la ténébreuse Lilith. Philomène se présente telle une créature nocturne, un succube, son pouvoir magique lui permettant de se glisser à l'intérieur des maisons du village afin de hanter et de tourmenter à souhait les rêves des dormeurs.

Double inquiétant de l'Ève biblique, la mauvaise mère incarnée par Lilith se présente également comme une redoutable *séductrice/sorcière* qui s'oppose dans l'univers hébertien à la mère « patriarcale », les deux figures symboliques se livrant un perpétuel combat. Ainsi, dans *L'Enfant chargé de songes*, Pauline met en garde son fils Julien contre la mauvaise influence représentée par la jeune et fougueuse voleuse de chevaux Lydie à qui elle attribue une nature diabolique : « Elle assure que Lydie est maudite et qu'il faut s'en méfier comme de la peste, ainsi que de toute autre créature lui ressemblant » (ECS, 24). De son côté, l'adolescente incite Julien et sa sœur, Hélène, à se libérer de l'emprise maternelle, pressentant le danger que courent les enfants dans les bras de cette « mère renarde » qui devient terriblement farouche lorsqu'il s'agit de défendre ses petits (ECS, 63).

L'apparence physique de ces créatures envoûtantes rappelle les traits archétypaux de leur modèle mythique, leur pouvoir de séduction étant dû, en grande partie, à leur longue chevelure, généralement de couleur noire, qui est symboliquement

associée aux ténèbres et aux esprits nocturnes et malfaisants. La mystérieuse sœur de Michel, Lia, dans *Les Chambres de bois*, a un teint basané de romanichel, selon les dires de Catherine, et de « longs cheveux noirs et luisants » (CB, 108) qui glissent sur ses reins, des traits qui contrastent avec ceux de Catherine dont la peau blanche et les cheveux blonds évoquent plutôt un être de lumière et une nature franche. Contrairement à Catherine, Lia et son frère mènent une vie au rythme nocturne, passant leurs nuits dans de longues veillées, entourés de livres, de verres et de cigarettes.

Une autre figure qui illustre la féminité inquiétante apparaît dans *Le Torrent* à travers le personnage d'Amica, la jeune bohémienne que François accueille chez lui après la mort de sa mère. Lorsque François s'approche de la jeune femme pour la première fois et qu'elle enlève le fichu lui couvrant la tête, il a mouvement de recul comme devant une apparition démoniaque en voyant sa masse de longs cheveux noirs aux reflets bleutés. Malgré la nature « mauvaise » qu'il pressent chez cette étrangère au charme mystérieux, le jeune homme éprouve une attirance inexplicable envers elle : « Dès que j'ai vu cette femme, ce qui m'a attiré plus que toute autre chose en elle, c'est justement ce je ne sais quoi de sournois et de mauvais dans l'œil ». (T, 43) La couleur bleutée de la chevelure se retrouve également à travers l'apparence physique d'une autre héroïne hébertienne, étant associée cette fois à l'attrait inquiétant de l'astre nocturne. Lorsque la vampire Héloïse, dans le roman homonyme, jette son regard sombre et envoûtant sur Bernard dans le métro, ce dernier tombe complètement sous son charme et éprouve un désir irrépressible de la revoir à tout prix : « Ses cheveux noirs, très fins, relevés en chignon, ont un reflet bleu argenté, presque lunaire, qui enchante et inquiète. » (H, 22) Là encore, comme Catherine et Lia dans *Les Chambres de bois*, s'affrontent deux figures opposées de la féminité : d'un côté, Christine, avec ses joues « trop rondes », incarne aux yeux de Bernard, avant qu'il soit tourmenté par l'apparition angoissante d'Héloïse, la féminité lumineuse et rassurante, le symbole de l'amour et de la vie, la promesse de la maternité ; de l'autre côté, Héloïse, cette

ténébreuse créature surgie des profondeurs du métro parisien – qui apparaît dans le roman comme une version moderne des Enfers – rappelle la figure mythique de Lilith, sa soif dévoratrice et son pouvoir séducteur. En effet, l'influence maléfique de cette femme maudite bouleverse l'existence de Bernard et finit par détruire le couple Christine-Bernard.

Une autre caractéristique du personnage de Lilith, à savoir ses pouvoirs occultes, se retrouve à travers les figures de séductrices de l'œuvre hébertienne qui se révèlent souvent être des femmes douées de facultés surnaturelles. Ce sont des *voyantes* ou bien des *sorcières*, comme Élisabeth dans *Kamouraska*, capable de se transporter dans le temps et dans l'espace afin de revivre le drame de son amant. Dans le même roman, Aurélie Caron, la jeune servante d'Élisabeth, se voit attribuer la réputation peu rassurante de sorcière, ses étranges vertus rappelant les pouvoirs maléfiques de Lilith sur les nouveau-nés, comme sa capacité de leur jeter des sorts, de « maudire les nourrices » (K, 119) ou encore son étonnante façon de savoir si les nourrissons vont survivre :

> - Je sais, moi, si oui ou non les bébés naissants vont vivre. C'est pourtant facile. Tout de suite après leur naissance, quand la bonne femme les a bien lavés, moi je les lèche, de la tête aux pieds, les bébés. Et puis, quand ils goûtent trop salé, ça veut dire qu'ils vont mourir. Je ne me suis pas trompée une seule fois. (K, 63)

Le portrait de la magicienne douée de pouvoirs maléfiques se profile nettement à travers la description d'Élisabeth, dans une de ses visions hallucinatoires : « J'ai un chignon noir, mal attaché sur le dessus de la tête. Avec de grosses mèches qui retombent. Je suis une sorcière. Je crie pour faire sortir le mal où qu'il se trouve, chez les bêtes et les hommes. » (K, 128) La fin du roman complète le tableau de la femme maudite, nous montrant la représentation fantasmatique d'une Élisabeth qui erre à travers la ville, inspirant la crainte aux habitants et cherchant en vain à assouvir son immense désir de vivre :

> Dans un champ aride, sous les pierres, on a déterré une femme noire, vivante, datant d'une époque reculée et sauvage. Étrangement conservée. On l'a lâchée dans la petite ville. Puis on s'est barricadé, chacun chez soi. Tant la peur qu'on a de cette femme est grande et profonde. Chacun se dit que la faim de cette femme, enterrée vive, il y a si

> longtemps, doit être si féroce et entière, accumulée sous la terre, depuis des siècles ! (K, 246)

À l'instar de leur modèle mythique, les figures lilithiennes de l'œuvre hébertiennes, comme Élisabeth dans *Kamouraska* ou Lia dans *Les Chambres de bois*, sont souvent des femmes qui ont subi une déception amoureuse ou bien une maternité malheureuse. Élisabeth, qui souhaitait connaître un amour passionnel, a été successivement déçue puis abandonnée par les hommes de sa vie : délaissée par son premier mari, infidèle et buveur, sur lequel elle avait projeté ses rêves de jeune fille, elle met tous ses espoirs de bonheur dans son idylle avec le docteur Nelson. Toutefois, ce dernier lui occasionne une nouvelle désillusion car, après avoir été désigné coupable du meurtre d'Antoine Tassy, il la quitte à son tour, prenant la fuite vers les États-Unis afin d'échapper aux poursuites judiciaires. Enfin, le deuxième mari d'Élisabeth, Jérôme Rolland, affaibli par l'âge et la maladie s'éteint, laissant son épouse en proie à ses vieux démons. Prenant conscience de sa condition dramatique de femme sans cesse abandonnée et déçue en amour, Élisabeth se représente les hommes de sa vie sous l'image métaphorique d'un long serpent qui se reforme à l'infini. Cette représentation souligne la dimension cyclique de l'abandon, tout en évoquant la destinée mythique de Lilith en tant que modèle de la femme maudite à qui le bonheur conjugal est à jamais défendu : « Un long serpent unique se reformant sans fin, dans ses anneaux. L'homme éternel qui me prend et m'abandonne à mesure. » (K, 31)

Lydie, la voleuse de chevaux de *L'Enfant chargé de songes*, incarne elle-aussi une figure damnée, comme l'affirme la mère de Julien. La jeune cavalière, ressentant le rejet et la méfiance des habitants du village, s'autoproclame ironiquement « sorcière », ses exploits lui valant le titre de « reine nocturne du village » (ECS, 42). Mais Lydie est aussi une ravisseuse d'enfants, car elle essaie d'attirer à elle par de petits jeux Julien et Hélène pour les soustraire à l'emprise tutélaire de leur mère. Elle exerce une étrange fascination sur les deux adolescents, sa présence étant

profondément perturbatrice, voire néfaste, dans la vie de Julien et surtout dans celle de sa sœur, Hélène, qui meurt tragiquement, noyée dans la rivière pour s'être laissé entraîner dans les élans fous de Lydie.

L'aspect de rapace nocturne associé à la représentation de Lilith dans l'imaginaire symbolique traduit une de ses caractéristiques les plus redoutables : la mauvaise mère mythique est une dévoreuse d'hommes, d'enfants ou de femmes en couches. Les traits physiques de bon nombre d'héroïnes hébertiennes – la forme des yeux ainsi que leur couleur jaune, le nez aquilin – rappellent l'apparence d'un oiseau de proie. Ces traits apparaissent dans le portrait de Lia, dans *Les Chambres de bois* : « Catherine regarda Lia avec stupeur ; cet œil de profil, long, très noir et étroit, ce nez de fin rapace, ce petit derrière haut perché sur de longues jambes sèches ; toute cette allure noble et bizarre d'oiseau sacré. » (CB, 95-96) L'allusion au caractère « sacré » de cet oiseau permet d'y voir également une référence à la mythologie égyptienne, notamment à Seth, le dieu-oiseau du désordre, personnification du principe du mal, comme le confirme un autre extrait du même roman : « Lia, il ne faut pas pleurer, vous êtes si belle, comme une reine d'Égypte… » (CB, 106) Mais l'héroïne hébertienne à travers laquelle sont actualisées les différentes métamorphoses de Lilith est sœur Julie, dans *Les Enfants du sabbat.* Fille de sorcière et douée elle-même de pouvoirs surhumains, la jeune postulante du couvent des dames du Précieux-Sang a une apparence et des comportements qui sèment la terreur parmi ses consœurs. À plusieurs reprises dans le roman on parle de son inquiétant regard jaune, associé à l'œil de hibou, de chat, voire de loup, et qui évoque la férocité du regard que les rapaces ou les fauves posent sur leur proie : « Je leur fais peur parce que j'ai les yeux jaunes, comme ma mère et ma grand-mère. » (ES, 92)

Le docteur Painchaud, venu examiner sœur Julie qui semble souffrante, ressent un malaise à force d'être fixé intensément par les yeux dévorants de la jeune femme. L'allusion au caractère démoniaque nocturne de Lilith, de succube qui tourmente le corps et l'esprit des hommes pendant le sommeil, devient explicite

lorsque le docteur est visité en rêve par la vision troublante de la jeune sorcière qui provoque en lui une grande excitation :

> Au plus profond de son sommeil il devient très oppressé. Un poids énorme lui écrase la poitrine. Il peut entendre les battements de son cœur. Désireux de prendre son pouls, il tente un geste de la main droite vers son poignet gauche. Mais il lui est impossible de faire un mouvement. La sueur de son front lui coule dans les yeux, sans qu'il puisse rien faire pour l'essuyer. (ES, 72)

Si de par sa nature mythique Lilith apparaît comme le prototype de la femme rejetée, supplantée, devenue le symbole des haines antifamiliales et l'ennemie jurée des femmes qui connaissent une vie de couple et une maternité heureuses, il arrive aussi que la séductrice et la mère soient incarnées par une seule et même figure féminine. On assiste alors à un dédoublement intérieur du personnage, comme dans le cas d'Élisabeth dans *Kamouraska* : tout en accomplissant inlassablement sa vocation maternelle, Élisabeth ne joue pas moins le rôle d'une dangereuse séductrice qui « dévore » impitoyablement les hommes qu'elle rencontre sur son passage. Après son premier époux, Antoine Tassy, c'est son amant, le docteur Nelson, qui succombe à son charme irrésistible et enfin, Jérôme Rolland, son deuxième mari. Le double lilithien d'Élisabeth, son côté ténébreux associé à son désir sexuel et à son pouvoir de séduction s'oppose à l'image de la parfaite épouse et mère que la jeune femme souhaite imposer en public. Ainsi, lorsqu'elle offre à ses tantes le spectacle du martyre de l'épouse trompée et violentée par un mari brutal, elle avoue secrètement sa connivence avec ce même mari qu'elle retrouve chaque soir dans le lit nuptial :

> Pauvres saintes femmes de la rue Augusta. Vous ne comprenez rien à rien. De jour, je veux bien pleurer sur votre épaule. Voter la mort du coupable. N'être plus qu'un appât dolent aux yeux battus que l'on place en première ligne, afin de mieux confondre le mari monstrueux. […] Mais de nuit, je redeviens la complice d'Antoine. Jusqu'au dégoût le plus profond. La terreur la plus folle. (K, 97-98)

Dans l'œuvre d'Anne Hébert, la figure hébertienne de la mère est, comme nous l'avons montré précédemment, le plus souvent démystifiée, étant tantôt associée à une mauvaise mère ou encore à une mère terrible, tantôt parodiée, lorsqu'on l'identifie, sous l'influence de l'imagerie chrétienne, au modèle virginal. En revanche, l'auteure

semble vouloir réhabiliter au sein de ses récits les figures de la séductrice ou de la sorcière perçues à travers l'imaginaire masculin comme des manifestations de la féminité maudite et inquiétante. Ces incarnations dérangeantes de la féminité ont pour mission de bouleverser l'ordre établi de la société, d'en secouer les tabous sexuels et religieux, afin de proposer l'image d'une femme plus épanouie, libérée des carcans moraux, sociaux et familiaux. C'est en quoi Lilith, en tant que symbole de la rébellion féminine face à l'ordre institué par le Dieu-Père, joue un rôle essentiel dans l'architecture symbolique de l'univers hébertien : les figures lilithiennes de l'œuvre, si elles se présentent au premier abord comme des perturbatrices qui se proposent d'instaurer la loi d'un « monde à l'envers », permettent à l'auteure de réaliser un portrait plus complexe de la féminité, en abolissant les dichotomies traditionnelles entre la vierge, la mère et la séductrice.

À travers les facultés magiques qu'elle attribue à ses héroïnes, Anne Hébert entend réinvestir la femme d'un réel pouvoir, fût-il occulte[256]. C'est sa façon de lutter contre l'image stéréotypée de la femme qui a trop longtemps été réduite à ses responsabilités de mère ou d'épouse, les seuls rôles qu'on lui reconnût dans la société traditionnelle. Son royaume, c'était son foyer, et c'est là l'unique endroit où elle pouvait régner telle une divinité toute-puissante. Ainsi, dans *Le Temps sauvage*, Agnès occupe symboliquement le centre de sa maison où elle fait figure d'autorité suprême : « Là, Agnès se tient au centre de sa demeure, comme une reine… ». (TS, 91) En dehors de son domaine familial, la mère cessait d'exister. La sorcellerie et la voyance constituent pour les protagonistes hébertiennes des manières d'échapper à leur destinée de mères et d'accéder en quelque sorte à un savoir et à un pouvoir supérieur qui reste à jamais inaccessible aux hommes.

[256] *Cf.* André Vanasse, « L'écriture et l'ambivalence », entrevue avec Anne Hébert, *op. cit.,* p. 445-446.

III. LA GRANDE DÉESSE ET LA MAUVAISE MÈRE HÉBERTIENNE

Comme nous l'avons mis en évidence précédemment, Ève figure dans l'imaginaire chrétien comme le prototype de la « mauvaise mère » de l'humanité, celle qui, en commettant la faute primordiale, a entraîné la perte de l'immortalité, tandis que son antitype, la Vierge Marie, incarne le modèle de la mère vertueuse parfaitement soumise au pouvoir du Dieu-Père. Les nombreuses références aux figures féminines bibliques présentes dans les textes d'Anne Hébert témoignent de l'influence indubitable des Écritures sur son œuvre. Mais, au-delà de cette vision manichéenne de la figure maternelle spécifique à la tradition judéo-chrétienne, dans la fiction de l'auteure, la *mère* possède une double identité, évoquant l'ambivalence mythique de la Grande Déesse des mythologies extra-bibliques. Ainsi, à l'instar des éléments naturels auxquels on associe la Grande Mère originelle – la terre, la mer ou la lune – la mère hébertienne se montre tantôt sous l'aspect faste et rassurant d'une génitrice bienveillante et protectrice, tantôt sous une apparence moins admirable, révélant le côté menaçant et destructeur de la Grande Mère originelle.

Cette affinité des images maternelles hébertiennes avec le mythe de la Grande Déesse antique (Déméter, Thétis, Ishtar, Isis) ne fait que refléter sur le plan de l'œuvre le phénomène survenu dans le cadre de l'imaginaire populaire chrétien ; ce dernier, faute de pouvoir anéantir les croyances ancestrales liées aux divinités féminines, les a progressivement intégrées et « réformées » au sein de la vision mythico-religieuse chrétienne. Cette incorporation des représentations divines païennes au sein du christianisme permet d'expliquer, selon G. Durand, la désignation liturgique de la Vierge par des vocables proches de ceux attribués à la Grande Déesse dans les traditions mythiques : « La liturgie l'appelle "lune spirituelle", "étoile de la mer", "reine de l'océan"[257] ». Les textes hébertiens mettent en valeur eux-aussi cet ancrage dans l'imaginaire tellurique ou aquatique du symbolisme féminin de la divinité. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, on retrouve Felicity, la mère du révérend Nicolas Jones, qui nage

[257] G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 260.

avec aisance dans la mer, comme si elle y était née, et qui fait la planche, ses bras et ses jambes écartés formant une étoile de mer (FB, 35). Cependant, elle fait preuve de la même ambivalence symbolique que son ancêtre mythique, puisque cette grand-mère qui semble tellement épanouie lorsqu'elle partage des moments d'heureuse complicité avec ses petites filles s'avère être une mauvaise mère, privant son propre fils de l'amour maternel qu'il convoite ardemment. Le révérend se souvient du corsage piqué d'épingles de sa mère, lequel, par son aspect hostile, l'avait empêché de s'y blottir lorsqu'il était enfant : « Le long cou de ma mère. Son col baleiné. Son corsage noir piqué d'épingles où je n'ose appuyer ma tête d'enfant. » (FB, 25)

Une image très ressemblante de la marâtre apparaît dans *Le Torrent* où François fait la même expérience de la dureté d'âme maternelle exprimée par une tenue vestimentaire très austère, composée d'un « corsage noir, cuirassé, sans nulle place tendre où pût se blottir la tête d'un enfant ». (T, 11) De manière significative, c'est justement au niveau du sein maternel, symbole de douceur et de chaleur protectrice, source de la vie, que le corps de la mauvaise mère reste dur et insensible, toute expression affective de la part des enfants étant inhibée à cause du corsage rigide et menaçant. Daniel Marcheix note la connotation symbolique de cette image du corsage piqué d'épingles qui, par son rôle répulsif, est un signe de la « puissance maternelle mortifère, [de] ses capacités d'agression dévoratrice et de rejet destructeur[258] ».

Chez certaines figures féminines hébertiennes qui se manifestent comme des avatars de la « mauvaise mère » le côté sombre et menaçant semble être prééminent. Pour la marâtre, dépourvue de la chaleur maternelle dont toute génitrice entoure sa progéniture, élever des enfants constitue une véritable corvée ; aussi, l'envie d'abandonner ce fardeau encombrant que représente un nouveau-né est-elle fortement réelle chez elle. Inversement, parfois la mauvaise mère manifeste une affection

[258] Daniel Marcheix, *Le Mal d'origine (Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert)*, Québec, Éditions L'instant même, 2005, p. 158.

destructrice à l'égard de ses enfants ou encore elle leur inspire une immense terreur. Semblable à une figure sacrée, inébranlable, cette mère ressent pour ses enfants un amour sans limites, voisin de la possession, et les accable en même temps par sa force extraordinaire. Dépeinte le plus souvent au moyen d'hyperboles, elle apparaît telle une créature énorme, face à laquelle les enfants se sentent tout petits, insignifiants et impuissants, dominés aussi bien physiquement que mentalement. Par son caractère sauvage et cruel, la mère témoigne de sa filiation mythique avec la Grande Déesse originelle manifestée sous son apparence de Mère terrible. Nous nous pencherons dans la suite de notre étude sur les caractéristiques des figures maternelles hébertiennes qui permettent de mettre en valeur son ambiguïté symbolique.

Le caractère extraordinaire de leur taille est l'une des principales caractéristiques qui rapproche les figures maternelles hébertiennes du modèle mythique de la Grande Mère, ces femmes dominant souvent leurs époux et/ou leurs enfants par un physique impressionnant, hors norme. Plusieurs d'entre elles apparaissent telles des créatures surdimensionnées dans les romans de l'auteure, comme Claudine, la mère de François, qui représente sans aucun doute le prototype de la mère terrifiante en raison de sa taille gigantesque, ou Felicity Jones, dans *Les Fous de Bassan*, ou encore Pauline, la mère de Julien et Hélène, dans *L'Enfant chargé de songes.* Ainsi, dans *Le Torrent*, François, même adulte, décrit sa mère par des expressions qui renvoient à sa grandeur démesurée et qui laissent deviner à quel point le fils se sent mentalement et corporellement diminué face à la figure maternelle : « sa terrible grandeur » (T, 8), « immense » (T, 15), « la grande Claudine » (T, 16 et T, 17). Claudine lui apparaît comme une créature sacrée, presque intouchable, dont il n'ose même pas soutenir le regard foudroyant et qui lui inspire non pas l'amour, mais la frayeur et la haine. Bien qu'elle soit une mère moins effroyable que Claudine, Felicity Jones, dans *Les Fous de Bassan*, semble elle aussi démesurément grande et inaccessible aux yeux de son fils, le révérend Nicolas Jones, qui se souvient à quel

point il se sentait minuscule par rapport au corps maternel lorsqu'il était enfant : « Et moi qui suis tout petit sur le sable et elle si grande, je saute autour d'elle, comme une sauterelle dans l'herbe. » (FB, 35) Quant à la mère de Julien, dans *L'Enfant chargé de songes*, elle vient hanter l'esprit de son fils même au-delà de la mort, apparaissant comme une « géante immobile et lourde », une « créature toute-puissante » (ECS, 9) qui est la seule à exercer un pouvoir absolu sur la vie de Julien.

Une autre faculté de la maternité « divine » est la toute-puissance de la parole dont la mère se sert lorsqu'elle nomme ses enfants, car, en leur attribuant un nom, elle manifeste verbalement son rôle de génitrice. Cette vertu génératrice du langage maternel apparaît, dans la perspective de l'interprétation biblique que nous proposons de l'œuvre hébertienne, comme une allusion sans équivoque au Verbe de Dieu grâce auquel, selon la Bible, la Création a été forgée. Néanmoins, attribuée dans l'univers de l'auteure à des figures féminines, la puissance verbale devient l'expression symbolique de la faculté procréatrice de la mère : parole matricielle et enfantement vont de pair pour suggérer l'idée de pouvoir (re)générateur de l'instance maternelle, caractéristiques qui la rapprochent de la Grande Déesse mythique. Cette parole vivante dont l'auteure investit ses héroïnes joue, comme nous le verrons plus tard, un rôle fondamental dans la réécriture au féminin des mythes bibliques.

Dans l'imaginaire hébertien, le langage maternel tout-puissant devient, dans le cas de la mauvaise mère, l'instrument privilégié dont celle-ci use afin d'asservir moralement et affectivement sa descendance. Cette génitrice terrible semble être en mesure de régner sur la vie et la mort de ses enfants, comme si en les mettant au monde elle avait été investie d'un pouvoir démiurgique. Ainsi, la mère de François, dans *Le Torrent*, d'ordinaire une femme plutôt taciturne, utilise avec parcimonie sa faculté verbale et lorsqu'il lui arrive d'adresser la parole à son fils c'est pour lui ressasser les préceptes les plus sévères de la morale chrétienne, le réprimander ou encore lui infliger une punition. Toute expression qui évoquerait la tendresse

maternelle semble être bannie à jamais du vocabulaire de l'impitoyable Claudine Perrault.

Enfin, une dernière caractéristique qui rapproche la mauvaise mère hébertienne de la Grande Mère terrible est la passion dévoratrice qu'elle manifeste à l'égard de ses rejetons et qui rappelle, par son côté violent et destructeur, l'image de la « suprême avaleuse » primordiale. L'instinct de prédation de la mère, symbolisé par l'image métonymique des longues dents blanches, est souvent associé à la férocité avec laquelle les fauves attaquent leurs proies. Aussi, dans *L'Enfant chargé de songes*, Pauline, la mère de Julien et Hélène, apparaît-elle aux yeux de Lydie telle une « mère renarde » qui veille jalousement sur ses petits et qui, face à un danger extérieur, serait capable de les croquer elle-même :

> À la moindre alerte, c'est bien connu, les mères renardes dévorent leurs petits pour les protéger. Méfiez-vous, les enfants, madame votre mère a les dents longues et l'alerte, c'est pour aujourd'hui même. (ECS, 63)

On rencontre la même avidité chez la mère de Julie, dans *Les Enfants du sabbat*, qui, tout comme son époux, a des « dents blanches » (ES, 29) et un appétit d'ogresse. Julie et son frère Joseph redoutent, pendant le repas sabbatique, de servir eux-mêmes de nourriture à leurs parents-sorciers ainsi qu'à l'assistance affamée :

> Les enfants craignent d'être mangés et bus, changés en pain et en boisson, dans un monde où la nourriture est rare, les chômeurs voraces et le pouvoir de Philomène et d'Adélard plus extraordinaire que celui des prêtres à la messe. (ES, 36)

L'allusion à la fonction prédatrice des fauves, fonction par laquelle est définie la voracité de la mère hébertienne (« les dents longues »), outre le fait d'évoquer la violence de la divinité terrible, renvoie au modèle archétypal de l'ogresse. Selon Marcheix, l'image de l'« ogresse », comme celle de la « géante », figurent deux matérialisations très fréquentes de l'aspect menaçant de la mère dans l'imaginaire hébertien[259].

[259] *Cf.* D. Marcheix, *Le Mal d'origine (Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert)*, *op. cit.*, p. 157.

Un autre élément important qui vient compléter le tableau de la mauvaise mère est représenté par son mal-être associé à l'accomplissement de la vocation maternelle, la grossesse et l'enfantement étant vécues comme de pénibles épreuves. Élisabeth, dans *Kamouraska*, mère de onze enfants, nous fait part, avec une pointe de sarcasme, de l'obligation conjugale à laquelle elle doit se soumettre régulièrement et de manière inconditionnelle, sans égard à ses propres désirs ou à son état physique :

> Épouse parfaite de Jérôme Rolland, un petit homme doux qui réclame son dû presque tous les soirs, avant de s'endormir, jusqu'à ce qu'il en devienne cardiaque. Mon devoir conjugal sans manquer. Règles ou pas. Enceinte ou pas. Nourrice ou pas. Parfois même le plaisir amer. L'humiliation de ce plaisir volé à l'amour. Pourquoi faire tant de simagrées. Je n'ai été qu'un ventre fidèle, une matrice à faire des enfants. (K, 10)

Dans *Les Fous de Bassan*, pour Béatrice Brown, la mère de Stevens, comme pour beaucoup d'autres mères hébertiennes, la maternité se présente comme une expérience subie et non choisie, ce qui entraîne chez elle un sentiment d'amertume et une certaine lassitude. Ainsi, l'absence de toute chaleur maternelle envers sa progéniture suggère à Stevens l'image d'un ventre maternel glacial d'où les enfants sont sortis vivants comme par miracle. La source même de l'existence de Stevens est marquée, au lieu de la sensation de chaleur protectrice du corps maternel, par le souvenir du « premier attouchement des mains glacées » (FB, 86) de sa mère sur son corps d'enfant. Le jeune homme se rappelle également qu'à la naissance de ses deux sœurs jumelles, la mère aurait bien voulu s'en débarrasser, avouant son impuissance à nourrir et élever deux enfants d'un coup. Accrochées aux seins de leur mère, les jumelles s'abreuvent du lait maternel non pas comme à la source chaude du monde, mais comme à une « fontaine glacée » qui devient le symbole d'une substance mortifère. (FB, 87) Par ailleurs, lorsqu'il surprend ses parents en train de parler de la venue au monde de ses sœurs jumelles comme d'un événement non souhaité, Stevens réalise que ces enfants n'auraient jamais dû naître. L'accomplissement de la fonction maternelle apparaît également comme un fardeau dans *Les Enfants du sabbat*, où une mère, excédée par les nombreuses maternités qu'elle doit endurer, s'en remet à la sorcière Philomène afin qu'elle provoque l'expulsion du fœtus avant

terme, en lui évitant ainsi les souffrances liées à la délivrance : « Philomène m'a promis de me les faire sortir du ventre, les petits maudits, quand ils sont encore pas plus gros qu'un oignon et doux comme un bouton de rose. » (ES, 42) À travers toutes ces héroïnes qui se voient attribuer, contre leur volonté, le rôle de génitrices, on distingue le regard critique de l'auteure sur une certaine instrumentalisation de l'image sociale de la femme, réduite à sa fonction procréatrice : la mère, dépourvue de son pouvoir d'attraction et de séduction, devient une simple « matrice à faire des enfants » (K, 10), selon les dires d'Élisabeth, la succession des maternités rythmant l'existence féminine durant toute la période de fertilité.

Ainsi que nous venons de le montrer, la figure maternelle est toujours empreinte dans les récits hébertiens d'un caractère ambivalent, se révélant, à l'instar du modèle archétypal de la Grande Déesse, sous un double visage : la mère apparaît parfois comme une mère nourricière et protectrice qui veille au bien-être de ses descendants, mais elle peut également s'avérer douée d'une pouvoir malveillant ou destructeur, à l'instar des forces naturelles auxquelles elle est assimilée (la terre, la mer ou la lune). En dehors de la filiation mythique avec le côté néfaste de la Grande Déesse, quelles autres motivations permettent de rendre compte de la prégnance des images de mauvaises mères dans l'œuvre ?

Si la mère se présente rarement dans l'univers hébertien sous une apparence bienveillante, cela s'explique par le rôle qu'elle joue dans le contexte social et religieux propre à l'époque dans laquelle s'inscrit l'œuvre. Dans les années trente, l'Église n'était pas la seule chargée de transmettre les préceptes sévères de la morale janséniste, les prêtres ayant trouvé en la personne de la mère une alliée fidèle dans le combat pour la préservation des traditions et de la foi chrétienne. C'est à elle qu'on avait confié la mission austère de transmettre au sein de la famille québécoise la peur de l'enfer et du péché ainsi qu'une vision terrifiante de Dieu et de la religion.

Cette mère terrible au service du pouvoir ecclésiastique a été définie, selon une expression de Nicole Brossard, comme une « mère patriarcale[260] », les femmes-écrivains des années soixante-dix, préoccupées par la vision de la maternité véhiculée au sein de la société, ayant tenté de déconstruire sa représentation dans leurs œuvres. Lori Saint-Martin fait observer que cette image négative de la mère est tributaire de la conception *institutionnelle* de la maternité, qu'il convient de distinguer de l'*expérience* maternelle en elle-même, la première restant subordonnée socialement et idéologiquement à la Loi du père[261]. Parmi ces déterminations sociales de l'institution maternelle, on retrouve par exemple le fait que les enfants portent le nom du père ou encore l'idéologie de la « bonne mère » mise en avant par les autorités cléricales.

Toutefois, il est important de noter que les liens affectifs qui unissent la mère et la fille se construisent tout autrement que la relation qui s'établit entre la mère et son fils. La démesure et l'aspect néfaste de la « mauvaise mère » ne sont pas ressentis avec la même ampleur dans la relation mère-fille que dans les rapports de la mère avec ses descendants mâles. L. Saint-Martin observe que la peur inspirée par la figure maternelle est une peur éminemment masculine, étant rattachée au sentiment d'impuissance du fils face au corps immense de la mère[262]. En outre, l'auteure souligne que la littérature féminine et masculine présentent différemment l'image de cette mauvaise mère ; dans la fiction au féminin, le caractère monstrueux de la mère n'est pas inhérent à sa nature, mais dû au contexte social dans lequel cette mère apparaît comme le porte-parole, au sein de son foyer, des préceptes moraux du discours clérical :

> Ce sont davantage des victimes d'une définition rigide de la féminité que les créatures toutes-puissantes qui hantent l'imaginaire masculin. Chez les écrivaines, la monstruosité des mères, si elle existe, n'est pas ontologique, mais sociale.[263]

---

[260] Lori Saint-Martin reprend l'expression de Nicole Brossard dans son ouvrage intitulé *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin,* Montréal, Nota Bene, 1999, p. 78.
[261] Cf. L. Saint-Martin, *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin, op. cit.*, p. 23-24.
[262] *Ibid*., p. 46.
[263] *Ibid.*, p. 46-47.

Ces rapports malaisés, conflictuels entre la génitrice et son fils occupent une place privilégiée au sein des récits d'Anne Hébert. Le désir d'anéantir la mère terrible est ressenti par un fils moralement ou physiquement amoindri, comme dans *Le Torrent* où François souhaite se venger de sa mère qui le tyrannise ou encore dans *L'Enfant chargé de songes,* où Julien, même après la mort de sa mère, est encore hanté par l'image surdimensionnée de celle-ci.

Plusieurs figures féminines de l'œuvre illustrent le confinement de la femme à l'institution maternelle dans une société patriarcale dominée par l'idéologie cléricale. C'est le cas d'Agnès, l'héroïne hébertienne du *Temps sauvage* qui s'est vu confier de façon très précoce les responsabilités d'une mère de famille :

> À la mort de mes parents, je me suis occupée de l'éducation de ma petite sœur Nathalie, découvrant ainsi le seul honneur et le seul prestige accordés à la femme, dans ce pays : la maternité. » (TS, 64)

Ainsi que le fait remarquer L. Saint-Martin, la mère, notamment dans son rôle traditionnel de mère au foyer qui se dédie entièrement à l'éducation de ses enfants, ne possède pas d'identité personnelle en tant que femme ou être humain à part entière, se définissant uniquement en tant que mère : « Sans accès direct à la sphère sociale, coupée du politique et de l'économique, elle n'est plus que la "maman", "la mère"[264] ». En outre, cette importance de la vocation maternelle a été considérablement renforcée par le biais du discours religieux en vigueur au Québec jusque dans les années soixante, lequel bâtissait son l'idéologie de la « bonne mère » sur le modèle liturgique de la Vierge Marie : « assexuée, souriant dans la douleur et altruiste[265] ».

Malgré la place prépondérante accordée à la maternité dans la société québécoise d'avant 1960, dans l'imaginaire littéraire, la figure maternelle n'est pas toujours représentée sous un jour favorable, surtout lorsqu'il s'agit de la mère « patriarcale », celle qui soutient et prolonge le pouvoir des autorités cléricales et traditionnelles au sein de son foyer. On a souvent souligné l'étroite collaboration, au

[264] *Ibid.*, p. 12-13.
[265] *Ibid.*, p. 13.

sein de la société québécoise, entre le prêtre et la mère, cette dernière étant son porte-parole dans le cadre familial. C'est la mère qui, en vertu de son rôle de conservatrice des valeurs morales, devait s'assurer que ces valeurs étaient soigneusement respectées par tous les membres de sa famille. Ainsi, à titre d'exemple, dans *Le Premier Jardin*, Flora Fontanges ranime le souvenir d'une époque de l'histoire du Québec où il n'y avait pas d'autre issue pour les jeunes filles que de se marier ou d'aller « s'enterrer » dans un couvent. L'actrice évoque l'image d'une jeune femme du nom de Guillemette Thibault qui, voulant suivre sa passion et devenir forgeron, comme son père, est contrainte par sa marâtre d'embrasser la voie monacale. Cette dernière, pensant que la femme ne peut être destinée qu'au mariage ou encore au célibat religieux, trouve inconcevable l'idée qu'une jeune fille puisse faire un travail d'homme et attribue la volonté de sa belle-fille de faire un métier d'homme à une possession démoniaque. Nous tenterons de définir, dans ce qui suit, les caractéristiques physiques et morales de la mère patriarcale et nous verrons de quelle nature sont les rapports qu'elle entretient avec sa / ses fille(s) et avec son / ses fils.

A) LA MÈRE-PÈRE. LA MÈRE « PATRIARCALE » ET LES RAPPORTS MÈRE / FILLE, MÈRE / FILS

Les auteures des années soixante ont évoqué, à travers leurs œuvres, les rapports problématiques qui existent entre ces mères excessivement autoritaires ou protectrices et leurs filles ou leurs fils. Dès lors qu'elles deviennent des mères, ces femmes ont l'impression d'être tout à fait comblées sur le plan affectif et l'existence même de leur époux leur paraît superflue. Aussi souhaitent-elles, la plupart du temps, se débarrasser de la présence encombrante de leur compagnon afin de pouvoir se consacrer corps et âme à leurs enfants. Souvent des mères célibataires, elles deviennent des sortes de créatures androgynes qui assument à la fois leur rôle de mère et celui du père et se métamorphosent physiquement et symboliquement jusqu'à supplanter la figure paternelle. Ainsi, dans *L'Enfant chargé de songes*, Pauline Vallières, la mère de Julien

et d'Hélène, se fait couper les cheveux en brosse, se met à fumer et s'approprie même la garde-robe de son mari, en troquant ses robes contre des tenues vestimentaires masculines : « Délaissant jupes et jupons, elle ne portait désormais que des pantalons d'homme, un peu avachis par le long usage qu'en avait fait son mari. » (ECS, 37) L'odeur du tabac l'entoure comme un aura protecteur et a un effet dissuasif sur Henri qui semble dégoûté par cette virilisation de sa femme et n'ose plus l'approcher : « – Tu pues le tabac comme un homme », lui dira-t-il un jour (ECS, 38). Désormais, face aux tentatives de séduction, même timides, de la part de son conjoint, Pauline se montre intraitable, sa « ceinture de cuir solidement bouclée » (ECS, 37) faisant office de véritable ceinture de chasteté.

Reine de son foyer, la mère hébertienne semble avoir des pouvoirs illimités et, en vertu de sa capacité d'enfanter, elle laisse entendre qu'elle serait en droit de disposer, presque en toute impunité, de la vie ou de la mort de ceux qu'elle met au monde. À la naissance de son fils, Julien, Pauline fait un rêve dans lequel elle s'imagine avoir le privilège de décider si son enfant va vivre ou mourir : « Elle seule possédait le pouvoir de le noyer ou de lui permettre de vivre. » (ECS, 35) Comme nous l'avons souligné plus tôt, cette toute-puissance de la mère évoque, au-delà de l'image de l'Ève biblique, le modèle mythique de la Mère universelle, matrice de la vie. Consciente de l'autorité absolue qu'elle exerce sur ses enfants, la mère patriarcale fait preuve parfois d'un amour excessif, possessif, ne tolérant aucunement que ses rejetons ressentent de l'affection pour quelqu'un d'autre. Dans *L'Enfant chargé de songes,* Pauline, craignant que Julien ait un penchant pour Lydie, va jusqu'à invoquer le rôle de « première femme » qu'elle a joué dans la vie de son fils pour tenter de le retenir jalousement auprès d'elle :

> Je t'ai aimé la première, je suis la première femme de ta vie, comme Ève sous son arbre du bien et du mal, en plein paradis perdu, souviens-toi, c'était l'enfance. (ECS)

Malgré la référence au récit de la Genèse biblique, on entrevoit dans ce passage une allusion au mythe antique de la Grande Déesse et du jeune dieu qui l'accompagne et

qui joue à ses côtés à la fois le rôle de fils et celui d'amant. Au nom de l'amour maternel, Pauline exige que son fils lui accorde toute son affection, mais derrière le rôle de la mère opère la jalousie d'une femme qui se sent trahie par celui qu'elle chérit plus que tout au monde.

Aux yeux de ses enfants, cette mère patriarcale paraît démesurément grande et terrifiante. C'est ainsi que la perçoivent plusieurs héros hébertiens, des fils qui se sentent impuissants et ridicules face à la force extraordinaire de leur mère. François, dans *Le Torrent*, n'ose même pas regarder sa mère dans les yeux, tellement elle lui inspire la terreur, et il n'a qu'une vision fragmentaire du corps maternel, notamment de la « grande main » (T, 7), levée le plus souvent pour le punir. Quant à Julien, dans *L'Enfant chargé de songes*, il est encore hanté par l'image de sa mère après la mort de celle-ci et même après avoir traversé l'Atlantique afin de rejoindre « les vieux pays » (ECS, 158), notamment la France, où il espérait pouvoir s'affranchir de la mémoire de son passé.

Dans *Les Fous de Bassan*, le révérend Nicolas Jones relate dans son « livre » qu'il avait été mis à l'écart par sa mère, pendant son enfance, lorsque, tôt le matin, elle allait se baigner dans la mer, en compagnie de ses deux petites filles. En effet, Felicity Jones semble préférer tout naturellement ses filles ou petites filles, dans un mystérieux élan de solidarité féminine. Dans un de ses souvenirs, le pasteur se voit perché sur un rocher qui surplombe la mer, en train de réciter des extraits bibliques face à l'étendue aquatique, en s'efforçant de couvrir le bruit des vagues. Mais en vérité, en s'adressant à l'immensité de l'eau, c'est face à sa propre mère que le révérend essaie de s'imposer, se servant de sa voix d'homme et d'élu divin. Conscient qu'aux yeux de cette femme vénérée comme une déesse il apparaît comme un être insignifiant, Nicolas Jones cherche à l'attendrir et à obtenir enfin la faveur de l'amour maternel qu'elle lui a refusé jusque-là : « Je m'adresse à l'eau, désirant parler plus fort qu'elle, la convaincre de ma force et de ma puissance. L'amadouer tout à fait. La charmer au plus profond d'elle-même. Éprouver ma voix sur la mer. » (FB, 25) Nous verrons par la

suite que la domination morale et affective qu'exerce cette mère énorme et implacable sur son fils est évocatrice de l'attitude de la déesse-mère antique envers son fils, amant ou époux divin.

B) DE LA GRANDE MÈRE ORIGINELLE AU COUPLE DÉESSE – FILS-AMANT

De nombreux mythes anciens mettent en scène le couple divin formé par la Grande Déesse et son fils/amant entièrement soumis à ses pouvoirs. Ainsi, dans la mythologie akkadienne, la déesse Ishtar est accompagnée par le jeune dieu-berger Tammouz qui incarne le cycle de la végétation ; la saison hivernale symbolisant la mort du dieu, la déesse doit s'unir périodiquement à lui afin de le ramener à la vie. Dans les mythes helléniques, le couple mythique assimilé à la mort et à la renaissance cyclique de la nature est représenté par Cybèle, déesse de la Terre, et son amant Attis, dieu de la végétation, symbolisé par un arbre.

Dans le contexte judéo-chrétien, surtout dans l'Ancien Testament où les représentations de la divinité sont bâties autour du Dieu-Père, symbole d'une tradition religieuse profondément attachée aux valeurs patriarcales, l'image « païenne » du couple archétypal de la Déesse-mère et de son fils-amant n'a pas sa place. Toute similitude entre Marie, Mère de Dieu, et la déesse de la fertilité des mythologies extra-bibliques est rigoureusement exclue dans le cadre de l'exégèse chrétienne qui préfère l'associer à des figures féminines de l'Ancien Testament, telles qu'Ève, Sara, Esther ou Judith. Malgré cela, le culte marial évoque, par certains de ses aspects, par exemple à travers l'importance rituelle accordée à la maternité, le rite consacré à la Grande Mère dans les civilisations anciennes.

Néanmoins, même si on retrouve des échos du mythe antique de la Déesse à travers le culte de la Vierge Marie, la relation de la Mère de Dieu avec son fils n'hérite pas de la violence parfois sanguinaire des rapports entre la Grande Déesse et son parèdre. La déesse Cybèle, amoureuse du jeune Phrygien Attis et jalouse de voir qu'il

en épouse une autre, le frappe de folie et le pousse à s'émasculer, voire à se donner la mort. La déesse akkadienne Ishtar se venge elle-aussi du dieu Tammouz en l'envoyant à sa place en Enfer où il doit séjourner six mois par an. L'amour qui relie la Vierge à son fils n'est autre que l'amour maternel, n'ayant rien en commun avec la passion destructrice dont font preuve les déesses antiques. L'interprétation chrétienne du couple mythique archaïque insiste sur la relation entre la mère de Dieu et l'enfant ou le fils divin, et écarte l'idée de l'union cosmique périodique entre la déesse et le jeune dieu présente dans les mythologies extra-bibliques.

E.O. James explique que l'assimilation de Marie à la Mère-épouse divine et la naissance du culte marial sont dues à une confusion entre le rôle allégorique de l'Église et celui de la Madone[266]. Originellement, l'Église incarnait l'épouse du Christ, la Mater Ecclesia, la Mère divine. Mais ce concept très abstrait a fini par être rattaché à une figure de la Mère de Dieu plus humaine, celle de la Vierge qui avait accueilli en son sein le Verbe de Dieu. L'adoration grandissante vouée à la Madone a permis de l'élever, grâce à sa maternité divine, au rang de déesse. La fête de l'Assomption qui lui a été consacrée, aux premiers siècles chrétiens, ainsi que son rôle de Mère de Dieu et de tous les hommes témoignent de l'importance accordée dans le culte à ses attributs divins.

Les chercheurs en histoire des religions ont tenté de savoir à quel moment, dans l'évolution de l'imaginaire mythico-religieux, est apparue la relation entre la Grande Déesse et le fils-amant. Dans les mythes cosmogoniques primitifs, la naissance du monde n'était pas nécessairement perçue comme le fruit d'une hiérogamie entre une déesse primordiale, symbole de la fertilité, et un dieu mâle, principe fécondant. Ainsi, dans la mythologie grecque, la source de la Création est incarnée par la Déesse-Terre, Gê ou Gaia, qui a engendré Ouranos, le Ciel, avec lequel elle a formé, par la suite, le premier couple sacré. La force procréatrice se

[266] Cf. E.O. James, *Le culte de la Déesse-Mère dans l'histoire des religions*, Éditions le Mail, 1989 [1960], p. 273.

trouvant à l'origine de tout ce qui existe était donc associée à la Magna Mater, la Terre-Mère, « totalement indépendante de toute intervention et de tout intermédiaire mâle[267] ». L'attribution du rôle de génitrice universelle à la figure mythique de la Grande Déesse n'est pas sans rapport avec le mystère qui entourait, dans les sociétés primitives, la nature féminine – flux sanguins périodiques, grossesses, accouchements, lactation – événements physiologiques qui conféraient à la femme le pouvoir miraculeux d'engendrer la vie.

D'après E.O. James, l'apparition du partenaire divin de la Déesse dans les représentations mythiques – représenté comme son fils ou son amant, son frère ou son époux – a été étroitement liée à la prise de conscience de l'importance du principe mâle dans le processus créateur :

> Ce fut seulement quand les vérités physiologiques furent mieux comprises et appréciées des communautés agraires que la Terre-Mère fut associée à un partenaire mâle et qu'on lui prêta une maternité chthonienne, en tant que Grande Déesse des rites saisonniers.[268]

Cependant, bien qu'il incarne un principe procréateur dans le scénario cosmogonique, ce jeune dieu occupe, par rapport à la Déesse-Mère, une position subordonnée et se présente comme une figure secondaire dans le cadre des rites saisonniers. Ce n'est que plus tard qu'est apparue dans les civilisations anciennes la figure cosmique d'un Dieu-Père, personnifiée par le Ciel, être suprême et tout-puissant, tel Zeus qui est devenu le maître de tous les dieux olympiens, ou encore Yahvé qui incarne le Dieu unique et omnipotent dans la tradition judaïque.

Pour quelles raisons le jeune dieu se montre-t-il toujours dans les mythes antiques comme un personnage de second plan par rapport à la Grande Déesse ? B. Marbeau-Cleirens note que, en exerçant son charme et son pouvoir dominateur sur son fils-amant, la déesse l'affaiblit, agissant en tant que mère castratrice qui lui fait perdre « une partie de son identité et de son moi[269] ». Ce schéma relationnel mythique se retrouve dans l'univers hébertien à travers les rapports entre la mère et son fils : si

---

[267] *Ibid.*, p. 250.
[268] *Idem*.
[269] B. Marbeau-Cleirens, *Les Mères imaginées (Horreur et vénération)*, *op. cit.*, p. 51.

les mères se présentent souvent comme des figures fortes, dominatrices, en contrepartie, les fils apparaissent tels des individus mentalement et physiquement amoindris dont l'existence entière est hantée par l'impuissance de s'imposer en tant qu'êtres humains à part entière face à leur redoutable génitrice. Ainsi, François, dans *Le Torrent* n'ose même pas regarder dans les yeux celle qui lui inspire une crainte mêlée de la vénération qu'on voue habituellement à la divinité. D'ailleurs, lorsqu'il évoque sa mère, le jeune homme parle de « la grande Claudine » (T, 16) et de sa « terrible grandeur » (T, 8). Dans *Les Fous de Bassan*, le révérend Nicolas Jones est une autre figure de fils mentalement diminué par rapport à une mère-déesse qu'il vénère. Poursuivi par le désir de prouver à sa mère qu'il est devenu un homme véritable, le révérend se rend au bord de la mer où il récite les psaumes de David devant le « parterre d'eau écumante » (FB, 25). Mais en essayant de couvrir le bruit des vagues et d'« amadouer » la mer, c'est en vérité à sa propre mère qu'il s'adresse en tentant de la persuader de sa force de caractère et de son éloquence.

Dans *Les Enfants du sabbat*, c'est Joseph, le fils de Philomène, qui se trouve complètement sous l'emprise de sa mère – une terrible sorcière qui exerce son ministère infernal dans la montagne de B… Le rituel sabbatique à travers lequel le fils doit s'unir à sa génitrice rappelle, dans un registre parodique, les noces sacrées entre la Grande Déesse et son fils-amant. Mais Joseph n'a pas la force d'affronter l'épreuve orgiaque de l'inceste jusqu'au bout et prend la fuite, ce refus de se soumettre à l'atroce loi de la sorcellerie étant ressenti par la mère comme une humiliation et une preuve de l'impuissance de son fils :

> Impuissant. Mon fils est impuissant. Il n'a pu supporter l'approche vertigineuse de l'amour. Il m'a gravement offensée, moi, sa mère et son épouse, la maîtresse du bien et du mal, la fleur vénéneuse absolue de la nuit. » (ES, 107)

Ainsi, le sentiment d'impuissance du fils par rapport à la grandeur physique et la force morale de sa génitrice évoque le schéma relationnel mythique de subordination du fils / amant face à la Grande Déesse. Mais nous verrons, dans la suite de notre étude, que l'univers imaginaire hébertien est plus spécifiquement rattaché aux mythes

bibliques à travers la nature du pouvoir exercé par la mère sur ses enfants, la toute-puissance maternelle puisant sa source dans le Logos créateur, dans le Verbe de Dieu qui est le fondement de la Création dans les Écritures.

C) LA PAROLE SACRÉE – LE VERBE DIVIN. DE LA PAROLE DU DIEU-PÈRE À LA PAROLE DE LA DÉESSE-MÈRE

Attribut de Dieu dans la Bible, la parole sacrée joue un rôle primordial dans la fondation et l'histoire du peuple d'Israël. Dans l'Ancien Testament, c'est grâce à ce Verbe divin aux vertus créatrices que Yahvé conçoit le monde et qu'il lui suffit de nommer les choses pour qu'elles se mettent à exister : la lumière, le ciel, la mer et la terre naissent à partir du chaos primordial sur le commandement de la divinité. Dans le Nouveau Testament, l'apôtre Jean reprend dans son Évangile la narration des origines du peuple de Dieu, en évoquant le *Logos*, le Verbe qui accompagnait déjà le Créateur, voire s'identifiait à lui avant même que le monde ne surgisse du néant :

> Au commencement était le Verbe
> et le Verbe était auprès de Dieu
> et le Verbe était Dieu. (Jn, 1 : 1)

Le Logos désigne dans le texte évangélique à la fois le Fils du Seigneur, le Verbe fait chair, et la parole vivante, la bonne parole que Dieu et, à travers lui le Christ, adresse à son peuple. Les textes scripturaires accordent le privilège de cette parole sacrée essentiellement aux personnages masculins, les prophètes et les apôtres, laissant peu de place à l'expression verbale des femmes. Lorsque l'Histoire Sainte cède la parole aux héroïnes bibliques, c'est surtout pour leur permettre de s'exprimer au sujet de leur vocation maternelle – l'enfantement ou, au contraire, l'impossibilité de procréer, la stérilité – ou encore d'avouer leur dévouement envers leur époux ou envers Dieu. Toutefois, on retrouve dans les récits bibliques les noms de quelques femmes à la destinée exceptionnelle qui accèdent à la parole sacrée grâce au rôle capital qu'elles jouent dans l'histoire du peuple hébreu. Ainsi, parmi les protagonistes les plus célèbres de l'Ancien Testament, on retrouve la courageuse jeune veuve Judith qui contribue à la victoire de son peuple contre les Assyriens en décapitant le chef de leur armée,

Holopherne. Le livre d'Esther raconte l'histoire de cette autre jeune juive qui, devenue reine et compagne du souverain perse Assuérus, ose l'affronter afin de sauver les Juifs résidant dans l'empire du massacre organisé par le grand vizir du roi.

La principale vocation des héroïnes bibliques est de se soumettre, à la fois à l'autorité suprême de Dieu et à la puissance tutélaire mâle de leur foyer représentée par le père, le frère ou le mari. Même les généalogies des protagonistes bibliques sont patrilinéaires et ne retracent que la descendance de père en fils, le rôle des femmes dans l'Histoire sainte semblant être de second ordre. Ainsi, les héroïnes sacrées sont le plus souvent soumises à l'autorité du Père, même si le discours christique des Évangiles les revalorise en quelque sorte, notamment à travers la figure de la Vierge Marie.

Les textes d'Anne Hébert opèrent, vis-à-vis des écrits bibliques, un renversement du rapport de force entre discours masculin ou patriarcal et le discours féminin ou matriarcal : si dans les recueils scripturaires, le Verbe sacré est généralement révélé à des porte-parole masculins, les prophètes et les apôtres, inversement, dans les textes hébertiens, la parole chargée de pouvoir créateur est notamment accordée aux personnages féminins qui occupent l'avant-scène des récits. En révoquant la Loi du Père selon laquelle le Verbe qui se fait chair correspond uniquement au Fils de Dieu, Anne Hébert tente de rendre à Ève la vertu créatrice de la parole et de faire revivre, à travers l'héroïne biblique, le mythe antique de la Grande Déesse. Nous étudierons dans ce qui suit de quelle manière l'auteure destitue le langage tout-puissant du Dieu patriarcal afin de lui substituer un langage féminin et maternel.

a) Tuer le Père : renverser l'ordre patriarcal

Dans la tradition judéo-chrétienne, le Dieu unique, également désigné dans la Bible sous le nom de Yahvé, est le symbole du Père par excellence, et c'est sur lui que se fonde la vision patriarcale des Écritures et de la religion judaïque ou chrétienne. Dans

l'Ancien Testament, il incarne le pouvoir suprême, se montrant comme un Seigneur à la fois bienveillant avec ses fidèles serviteurs, mais aussi terrible envers les impies. Ainsi, il n'hésite pas à détruire les villes de Sodome et de Gomorrhe, devenues des symboles du vice et de la perversion, ou encore à envoyer sur terre des pluies diluviennes pour supprimer une humanité déchue. Dans les Évangiles, au contraire, il apparaît comme un Dieu miséricordieux, qui, par amour pour sa Création, envoie son propre Fils sur terre afin de purger l'humanité de tous ses péchés.

Dans l'œuvre d'Anne Hébert, les allusions au Dieu des Écritures sont présentes, transversalement, dans tous les mythes bibliques évoqués. Cependant, l'auteure engage parfois dans ses textes un dialogue direct avec la divinité pour la remettre en cause avec la même distance critique dont elle faisait preuve dans le traitement parodique des autres figures bibliques. Dans le poème « Parricide », du recueil *Le jour n'a d'égal que la nuit*, comme le titre le suggère, on assiste au meurtre symbolique du Père qui semble avoir failli dans sa mission de révéler à l'humanité le secret de la Création :

> Dieu qu'on saisit par les ailes
> En pleine activité
> Haut vol
> Création du monde
> N'a pas livré son secret. (OP, 129)

Le thème du poème reprend un des leitmotive de l'œuvre, celui de la souffrance de l'être humain face à un Dieu qui se replie dans son silence transcendantal, bien qu'on l'implore de manifester sa présence. Dans le texte hébertien, la représentation biblique de la divinité acquiert une dimension caricaturale, le Dieu majestueux des Écritures, omniprésent et invisible, étant réduit à la taille ridicule d'un « papillon » (OP, 129), mystique, certes, mais pris au piège de sa propre créature. Le titre du poème, « Parricide » préfigure la perspective dans laquelle s'inscrit la réécriture hébertienne des mythes bibliques : c'est uniquement en anéantissant le mythe du Père tout-puissant que les héroïnes hébertiennes pourront assumer pleinement leur condition et s'affirmer non seulement à travers la fonction maternelle qu'on leur attribue

traditionnellement dans l'univers patriarcal, mais en tant que des êtres humains à part entière.

En réinterprétant les mythes bibliques au féminin dans son œuvre, Anne Hébert remet en cause la Loi ancestrale et accorde une place privilégiée aux figures féminines investies du langage créateur. Anne Hébert entreprend, à travers ses récits, de restituer la parole aux femmes que la tradition patriarcale a trop longtemps confinées au silence et à l'obédience envers leur mari, leur frère ou leur père. Pour ce faire, il est nécessaire de *renverser l'ordre patriarcal* et l'image du Dieu-Père en tant que maître absolu de la Création, en proposant, à sa place, la figure d'une Déesse-Mère toute-puissante. Mais quelles sont les stratégies mises en place par l'auteure pour opérer ce retournement de l'ordre du Père ?

Comme nous l'avons déjà mis en évidence, les figures masculines de l'œuvre apparaissent comme des personnages secondaires, les pères ou les fils se présentant comme des êtres moralement faibles, impuissants face à l'autorité maternelle. En outre, les hommes de l'univers hébertien ont la parole rare et difficile, ce qui marque déjà symboliquement une dépossession de la figure du Père de son autorité verbale. Ainsi, le père de Clara, dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, qui se voit chargé, malgré lui, de l'éducation de sa fille (son épouse étant décédée en donnant naissance à Clara), est de nature plutôt taciturne : « Clara grandissait dans le silence du père et les voix de la campagne. » (ACMLA, 13). Lorsque l'institutrice du village vient convaincre Aurélien de permettre à sa fille d'aller à l'école, le père est fort inquiet de la voir s'évader du monde silencieux dans lequel il l'a élevée :

> Il se demandait aussi s'il était bon pour sa fille de quitter brusquement la vie profonde et noire où les choses ne sont jamais dites et nommées pour aller se perdre dans un monde bavard et prétentieux. (ACMLA, 17)

Le vieil oncle de Catherine, dans *Les Chambres de bois*, n'aime pas non plus le bavardage inutile et ne trouve rien de plus réconfortant que de se réfugier dans le silence absolu à travers lequel la parole se fraye « de durs chemins » : « Le soir, à la veillée, Lucie fit parler l'oncle qui n'aimait rien tant que de se taire comme s'il aspirait à

devenir un mur bien lisse, une pierre sourde, un mort renfrogné. » (CB, 30) Le père de Catherine, veuf lui aussi, tout comme le père de Clara, n'émerge que rarement de son mutisme et, lorsqu'il fait entendre le son de sa voix, c'est plutôt pour faire taire ses filles, trop bruyantes à son goût.

On assiste ensuite, dans plusieurs romans hébertiens, à l'émergence d'une forte solidarité féminine d'où les hommes semblent être définitivement exclus ; considérés comme des êtres importuns, voire inutiles, ils sont tenus à l'écart par leurs compagnes dès lors qu'ils ont accompli leur rôle de principe procréateur. La plupart du temps, ils n'ont le droit d'exercer aucun rôle dans l'éducation des enfants, laquelle est réservée exclusivement à la mère et à la parenté féminine. Quand il n'est pas mystérieusement décédé, le père est tout simplement absent ou bien trop faible moralement pour avoir son mot à dire face à une figure maternelle toute-puissante. Dans *Kamouraska*, Élisabeth n'a pas eu l'occasion de connaître son père car il est mort avant même qu'elle vienne au monde, laissant derrière lui une jeune veuve de dix-sept ans qui semble accepter merveilleusement bien le deuil et le veuvage précoce. Veillant sur la vie d'Élisabeth telles de bonnes fées, sa mère ainsi que ses tantes déplorent le fait que la jeune femme ait donné naissance à un garçon, en rompant ainsi la continuité de la lignée féminine de la famille : « Dommage que la Petite n'ait pas accouché d'une fille… », s'exclame la mère d'Élisabeth, regrettant que la « dynastie des femmes seules ne se perpétue pas éternellement, dans la maison de la rue Augusta ». (K, 96) Madame d'Aulnières va jusqu'à affirmer qu'une femme ne doit pas vivre très longtemps avec son mari, en insinuant qu'elle doit faire en sorte de se débarrasser de lui le plus rapidement possible, une fois qu'elle aura mis au monde une petite fille pour assurer sa descendance. Cette solidarité féminine se manifeste parfois par des moyens peu orthodoxes, pourvu qu'elle permette aux femmes de se prémunir contre les souffrances ou les outrages que peuvent leur faire endurer leurs compagnons. Ainsi, face aux humiliations successives qu'Élisabeth subit de la part de son mari, alcoolique et coureur de jupons, les tantes Lanouette la soutiennent

indéfectiblement, en allant même jusqu'à glisser des pensées meurtrières dans leurs prières :

> Sur cette image d'un homme qui ne fait pas de vieux os (ce qui arrangerait tout), mes petites tantes laissent aller leur imagination la bride sur le cou. Pensent clairement : « Mon Dieu faites qu'il meure ! » (K, 97)

Dans d'autres œuvres hébertiennes, comme *Les Fous de Bassan*, *Le Temps sauvage*, *L'Enfant chargé de songes*, les pères sont bien présents, mais ils s'avèrent tellement impuissants par rapport à la forte personnalité de la mère, et corporellement diminués, face à la taille impressionnante de celle-ci, qu'ils sont loin du modèle d'autorité du père de famille. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, alors que Felicity Brown connaît en vieillissant une féminité pleinement épanouie, l'apparence de son époux frôle le grotesque, celui-ci semblant devenir, avec l'âge, ventripotent et malhabile dans ses gestes :

> Le temps joue pour ma mère et contre mon père. Peter Jones se défait très vite, jour après jour, grossit à vue d'œil, bientôt marche comme un poussah, fait pipi de travers, geint et ne quitte plus guère la maison. (FB, 36)

Dans *Le Temps sauvage*, François n'ose point s'opposer à la volonté de son épouse Agnès, véritable reine de son foyer. Agnès a peu d'estime pour son mari qu'elle considère comme un bon à rien, son existence lui paraissant superflue, une fois qu'il a joué son rôle dans la conception des enfants. Lorsque François raconte à ses filles et son fils l'histoire de sa rencontre avec Agnès, son récit prend des allures de conte cruel, laissant deviner son désarroi d'avoir été abandonné par son épouse après la naissance des enfants : « Un jour, Agnès, votre mère, a pris pour époux le boiteux, votre père et, dès qu'elle eut mis au monde ses petits, les a pris entre ses dents, comme une chatte traquée, et s'en est allée les cacher, très loin dans la montagne. » (TS, 46) Non seulement François se sent-il mentalement inférieur face à sa compagne, mais de surcroît il souffre d'un handicap physique : il est boiteux et il passe tout son temps à se lamenter sur son sort. Se laissant convaincre par son épouse que sa condition physique l'empêcherait d'exercer le métier d'instituteur pour lequel il a été formé, François reste chez lui et mène une existence aussi discrète et terne que

possible, occupant ses journées à lire, dormir ou rêver. Dans *L'Enfant chargé de songes*, Pauline Vallières tient soigneusement à l'écart son époux et lui défend farouchement de s'approcher de ses enfants, prétendant qu'il ne sait pas s'en occuper : « Si parfois Henri tente de s'approcher de son fils ou de sa fille, Pauline le chasse comme une mouche importune. Ce n'est jamais le bon moment, et puis il ne sait pas y faire. » (ECS, 36) Las de l'attitude indifférente de sa femme qui fait tout pour lui déplaire, se rendant la moins attirante possible, Henri finit par quitter la maison familiale et laisse Pauline accomplir son souhait le plus cher - veiller seule sur ses petits.

La solidarité féminine se manifeste également par la transmission de tout un savoir-faire, enseigné d'une génération à l'autre. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan*, les gestes d'Olivia lorsqu'elle repasse le linge de la maison paternelle témoignent d'une habilité domestique héritée de sa mère et de sa grand-mère : « Prendre la température du fer en l'approchant de sa joue doucement. Ainsi faisaient sa mère et sa grand-mère. La longue lignée des gestes de femme à Griffin Creek pour la lier à jamais. » (FB, 215) Ce sont ces mêmes femmes de la généalogie maternelle qui, pressentant la mauvaise influence que représente pour la jeune femme son cousin Stevens, élèvent leurs voix à travers le vent pour l'en avertir, lui conseillant d'ignorer sa présence lorsqu'il vient lui rendre visite et la regarde avidement à travers la moustiquaire de la porte d'entrée.

L'homme apparaît donc, dans l'univers hébertien dominé par des figures féminines et maternelles, comme un être moralement faible et physiquement amoindri, situé dans une position d'infériorité vis-à-vis de la mère : il est tantôt maladif, comme Jérôme Rolland, le deuxième époux d'Élisabeth dans *Kamouraska*, tantôt impuissant sexuellement, comme le révérend Nicolas Jones, dans *Les Fous de Bassan*, ou encore estropié, comme François, dans *Le Temps sauvage*. En outre, la plupart des personnages masculins hébertiens font preuve de violence physique, traduite, dans leurs relations avec les femmes, surtout sur le plan sexuel (c'est le cas, par exemple, de François, dans *Le Torrent* ou de Stevens Brown, dans *Les Fous de Bassan*),

violence qui trahit leur défaillance morale et leur inaptitude à maîtriser leurs pulsions. Que son défaut soit physique ou moral, l'homme hébertien apparaît comme un être imparfait, condamné à rester éternellement soumis à la figure toute-puissante de la mère, à l'instar du modèle mythique du fils-amant subordonné à la Déesse-Mère.

À travers cette démystification de la masculinité triomphante, Anne Hébert entreprend de remettre en cause l'autorité patriarcale religieuse figurée par les représentants cléricaux et, en dernière instance, par le Dieu-Père des Écritures. Plusieurs fonctionnaires religieux sont impitoyablement raillés dans l'œuvre de l'auteure pour leur pharisaïsme, leur vanité ou encore leur manque de conviction dans leur vocation cléricale. Ainsi, le révérend Nicolas Jones, dans *Les Fous de Bassan*, incarne de façon caricaturale sa fonction de porte-parole divin : lorsqu'il prêche dans son église, devant les fidèles de Griffin Creek, il s'identifie au Verbe de Dieu et se montre orgueilleux, prenant plaisir à faire entendre le son de sa voix en psalmodiant. Sa mère, Felicity Jones, ainsi que sa nièce, Nora Atkins, s'en aperçoivent, et cette dernière insiste sur l'absence de tout message céleste dans les paroles du révérend :

> Mon oncle Nicolas parle de Dieu, pense Nora Atkins, mais depuis quelque temps je n'entends plus la parole de Dieu dans la voix de l'oncle Nicolas. C'est comme si Dieu se taisait dans la voix de l'oncle Nicolas. La voix sonore de l'oncle Nicolas, sans rien de pieux dedans, la belle voix de l'oncle Nicolas comme une écale brillante, vide de tout contenu, basse et virile, fluide comme de la fumée. (FB, 30)

Mais le pasteur se rend coupable également d'autres vices, car des pensées lascives naissent dans son esprit et il témoigne d'un penchant incestueux envers sa nièce Nora qu'il tente même de séduire dans la cabane à bateaux. Arlette Bouloumié suggère même que, comme le laisse supposer l'étonnante ressemblance physique entre Nicolas Jones et sa nièce, tous les deux ayant la même chevelure rousse, l'homme consacré serait coupable d'un crime bien plus grave encore : il aurait commis le péché de chair avec sa propre sœur, bien que ce terrible secret ne soit jamais dévoilé dans le roman. Le révérend serait ainsi doublement fautif, face à sa sœur et face à Nora qui serait en vérité sa fille : « Que l'inceste ait été consommé par le pasteur avec sa propre sœur avant qu'il ne tente de séduire sa nièce qui serait en réalité sa fille est ainsi sous

entendu.[270] » En outre, il se comporte en véritable voyeur lorsque, prétextant des balades sur la plage de Griffin Creek, il en profite pour épier ses deux nièces, Nora et Olivia, en train de se baigner dans la mer.

La vanité des hauts fonctionnaires religieux ou encore leur incompétence sont mises en évidence dans *Les Enfants du sabbat*, où la satire hébertienne à l'adresse de l'institution cléricale est la plus forte :

> *Les enfants du sabbat* fait exploser le mythe d'une société québécoise composée de paroissiens aussi heureux que vertueux, mythe que proclamait haut et fort une Église catholique romaine ultra-puissante dans la société canadienne-française / québécoise jusqu'aux années 1960, pour mettre implacablement en relief un Québec où abondaient – chez les citadins comme chez les ruraux – alcoolisme, inceste, messes noires et satanisme[271].

Ainsi, le grand exorciste qui vient délivrer sœur Julie de la possession démoniaque est secrètement préoccupé par le fait que, à cause de la guerre, il ne pourra plus faire venir de Rome les tissus de belle qualité pour ses habits cérémonieux. L'abbé Migneault, quant à lui, sous l'influence de sœur Julie, se voit obligé de reconnaître sa « parfaite nullité en ce monde » (ES, 53), ce qui lui fait quitter la chapelle du couvent avant d'avoir fini son sermon, ne pouvant plus endurer le rire moqueur de la jeune postulante : « Il quitta la chaire précipitamment. Moqué au centre de son être, réduit à sa plus stricte vérité de prêcheur ridicule et d'homme très ordinaire, aumônier d'un couvent très ordinaire, l'abbé Migneault se vit tel qu'il était. » (ES, 53)

Cette remise en cause de l'autorité cléricale devient encore plus acerbe dans *Le Temps sauvage*, où le curé du village près duquel habite Agnès avec sa famille commence à douter de l'efficacité de la parole sacrée dont il est l'émissaire auprès des fidèles. Il ressent son impuissance à faire quoi que ce soit face à leur misère profonde et a l'impression qu'à travers ses gestes rituels il ne parvient qu'à « bénir le malheur » (TS, 69). En inversant le rapport traditionnel entre le prêtre et le croyant, l'abbé se confesse à Lucie, la fille d'Agnès venue le voir au presbytère, avouant son incapacité à

---

[270] Arlette Bouloumié, « Espace du corps et corps du désir dans *Les Fous de Bassan* de Anne Hébert » in *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), Limoges, PULIM, 2007, pp. 185-197, p. 190.

[271] Neil Bishop, « L'extrême ou *Les enfants du sabbat* », in *Les Cahiers Anne Hébert n°5* , Université de Sherbrooke, Fides, 2004, pp. 125-144, p. 125.

prêcher la bonne parole auprès de cette mère désenchantée qui conteste farouchement l'authenticité du discours liturgique et le rôle des représentants ecclésiastiques :

> Je me suis conduit comme un enfant qui répète sans conviction une leçon galvaudée depuis deux mille ans. Parfois, lorsque je parle au nom du Christ, c'est comme si j'employais ce nom en vain. Votre mère s'en est bien rendu compte, elle, et me voici chargé du même coup de toutes les vieilles impostures cléricales et du poids excessif d'une âme offensée. (TS, 69)

En refusant de rejoindre le « troupeau » des paroissiens et en démasquant l'absence de conviction religieuse dans les propos du prêtre, Agnès révèle le déclin de l'autorité patriarcale et prend sa revanche par rapport à l'époque de sa jeunesse lorsque, face à la toute-puissance cléricale, les femmes étaient réduites au silence, la seule parole autorisée étant celle des représentants de la Loi du Père. Agnès est d'autant plus acharnée dans sa rébellion contre l'ordre institué par l'Église qu'elle a fait l'expérience de cette rigueur cléricale au sein de sa propre famille. Son père et ses deux grand-pères ayant été séminaristes, elle avait été plongée dans une ambiance religieuse dominée par une mentalité misogyne, les femmes étant exclues des discussions entre prêtres sur divers sujets :

> Tous les dimanches la maison était pleine de curés. Nous n'avions qu'à nous taire, surtout les femmes. Qu'il fût question de beau temps, de politique, d'art ou d'éducation, eux seuls possédaient la vérité, et nous n'avions qu'à nous en féliciter intérieurement, ma mère, ma sœur et moi. (TS, 64)

Le silence de Dieu et la « mort » du Père

Tous ces regards critiques à l'adresse de l'univers clérical québécois de l'époque de l'auteure permettent de mettre en évidence la vacuité du discours religieux et l'incapacité des représentants de l'Église de transmettre la parole vivante des Évangiles. Les églises ou les couvents mis en scène dans les écrits hébertiens sont des lieux de culte d'où manque toute manifestation de la divinité. Ainsi, dans *Les Enfants du sabbat*, dans le couvent des Dames du Précieux-Sang, malgré la discipline spartiate qui gouverne le quotidien des postulantes, la routine rituelle masque l'absence de tout signe venu d'en haut, le couvent semblant être « abandonné des

hommes et de Dieu » (ES, 75). À défaut de toute présence transcendante, c'est le Malin, à travers l'influence perturbatrice de sœur Julie, qui se révèle aux religieuses transies. Même la parole des supplications s'avère impuissante, inefficace, s'étant vidée de sa signification initiale à force d'être proférée.

Dans les textes hébertiens, plusieurs personnages, devant l'absence de toute manifestation de la puissance céleste, sont amenés à croire que Dieu s'est réfugié dans un silence transcendant, abandonnant le monde à ses pires angoisses. Ainsi, dans *Le Premier Jardin*, c'est dans une église dépourvue de toute présence sacrée que pénètre Flora Fontanges dans la ville de Québec, se demandant si elle croit encore à cette divinité qui reste obstinément silencieuse et refuse de donner une preuve de son existence. Dans *Kamouraska*, la mère d'Élisabeth finit par avouer que les prières la « tannent », puisqu'elle ne reçoit jamais de réponse du ciel. François, le protagoniste du *Torrent*, se rend enfin compte, après la mort de sa mère, que l'éducation religieuse extrêmement sévère que Claudine lui a imposée l'a empêché de faire l'expérience de la foi véritable : « Règlements, discipline, entraves rigides, tout est par terre. Le nom de Dieu est sec et s'effrite. Aucun Dieu n'habita jamais ce nom pour moi. Je n'ai connu que des signes vides. » (T, 34) La seule preuve possible de l'existence divine semble être, pour ces personnages, la « soif de Dieu » (TS, 115), comme pour l'abbé Jean Beaumont dans *Le Temps sauvage.*

En remettant en cause l'autorité masculine et, au sens figuré, la domination morale incarnée par les représentants cléricaux et par le Dieu-Père, Anne Hébert signe symboliquement l'arrêt de mort du Père. L'allusion au parricide sacré apparaît clairement dans l'un des poèmes hébertiens, où Dieu est mis à mort parce qu'il refuse d'éclairer le mystère de la Création, laissant les humains dans la plus totale ignorance :

> Dieu qu'on saisit par les ailes
> En pleine activité
> Haut vol
> Création du monde
> N'a pas livré son secret (OP, 129)

Ce renversement de l'ordre patriarcal acquiert, dans le contexte de la réécriture féminine des mythes bibliques, un rôle essentiel, car, en révoquant la figure paternelle de son rôle tout-puissant, l'auteure met en avant des héroïnes aux fortes personnalités qui s'approprient non seulement les fonctions attribuées traditionnellement au Père – en tant que chef de famille et instance spirituelle suprême – mais également la parole sacrée, le Verbe des Évangiles, symbole du Christ incarné. Désormais, c'est aux figures féminines et surtout maternelles qu'appartient la parole de pouvoir et le pouvoir de la parole, grâce auxquels elles installent durablement leur règne, se délivrant de leur condition de « deuxième sexe » ou de sexe faible.

b) S'approprier la parole du Père

Les personnages féminins hébertiens puisent leur force extraordinaire de la parole créatrice qu'ils se sont appropriée après avoir anéanti la figure toute-puissante du Père. Dans *Les Enfants du sabbat*, Anne Hébert conteste l'appartenance du langage sacré à une tradition exclusivement masculine et transpose ce langage au féminin, en l'attribuant aux héroïnes de son roman. Si dans les Écritures le Verbe créateur apparaît comme l'emblème de l'autorité patriarcale, dans certaines citations des *Enfants du sabbat* qui font allusion au mythe christique, le sujet n'est plus référencé par le pronom masculin « il », mais par le pronom féminin « elle », cette féminisation du discours biblique étant l'indice d'une réécriture audacieuse par laquelle l'auteure permet à ses protagonistes d'accéder à la parole investie de pouvoir des *Évangiles*[272]. La parole évangélique est une parole agissante, et en se l'appropriant, les personnages féminins hébertiens accèdent au pouvoir qu'elle confère. Ainsi, la mère supérieure des Dames du Précieux Sang a le sentiment d'être investie, en raison de son statut hiérarchique, d'une autorité verbale qui lui permet d'exercer une domination absolue sur les religieuses du couvent : il suffit qu'elle leur indique les tâches à accomplir et elles

[272] Voir, pour illustrer la réécriture parodique de la citation biblique d'Isaïe, 53 : 2-6 dans *Les Enfants du sabbat*, notre « Deuxième partie », p. 155.

s'exécutent, tout comme les soldats du centurion romain, dans le texte de *l'Évangile de Matthieu*.

Sœur Julie de la Trinité devient l'emblème du « renouvellement » des histoires bibliques dans l'œuvre hébertienne, car c'est à travers elle que l'auteure réécrit le mythe du Christ au féminin, comme nous l'avons mis en évidence dans le deuxième volet de notre recherche. L'héroïne incarne de manière parodique la figure du Christ comme symbole du Verbe divin. Cette jeune religieuse qui semble étrangement possédée par une force diabolique est de surcroît une sorcière, ce qui donne une dimension caricaturale au retournement du mythe testamentaire. En effet, sœur Julie apparaît comme une représentation méphistophélique de la figure christique, car sa capacité d'agir sur les êtres et les événements à travers ses pensées ou ses paroles n'est pas un don divin, mais bien au contraire, a son origine dans les pouvoirs magiques hérités de ses parents, sorciers eux aussi. Contrairement aux miracles accomplis par le Christ qui étaient source de salut pour ceux qui en bénéficiaient, les actions de sœur Julie sont, d'après la mère supérieure, l'œuvre du Malin et ne visent qu'à ébranler l'ordre institué dans le couvent. Et pourtant, même si la force mystérieuse de sœur Julie vient du démon, cela ne semble pas gêner les religieuses qui, du moment que l'on répond à leurs prières, ne se soucient guère de savoir si leurs vœux sont accomplis par la volonté divine ou par celle du Diable :

> Elles supplient tout bas Dieu ou le diable. Aucune importance. Pourvu qu'on les entende et qu'on les exauce. L'avidité insatiable de celles qui ont renoncé à tout, dans l'espoir du miracle éternel. (ES, 124)

Le texte hébertien laisse transparaître l'intention satirique de l'auteure qui fustige les renoncements imposés à ces femmes par l'austérité de la vie monacale : animées par la foi, les religieuses ont dédié leur vie à Dieu, dans l'espoir de voir s'accomplir les miracles annoncés par les Évangiles. Toutefois, face à l'absence de toute manifestation de la divinité dans le couvent et sous l'influence « maléfique » de sœur Julie, elles finissent par donner libre cours aux émotions et aux pensées que la rigueur de la morale chrétienne leur interdit d'avouer.

Le but de ce « ministère » infernal de la jeune sorcière n'est pas le salut spirituel des religieuses qu'elle tourne en dérision, mais l'émergence de leur vie secrète. Grâce à ses pouvoirs mystérieux, la jeune femme amène les bonnes sœurs à dévoiler leurs passions refoulées ainsi que tous les désirs défendus qu'elles avaient nourris clandestinement. À l'instar du prince des ténèbres, sœur Julie est prête à utiliser son don de la parole magique afin d'exaucer leurs vœux les plus farfelus : l'amour d'une sœur pour une autre, l'envie de fumer de la sœur économe ou même la volonté de mourir de celles qui endurent des souffrances trop atroces. Ailleurs, en bravant les interdictions du diocèse, elle se met à danser le fox-trot, dont le rythme endiablé fait trembler les bonnes sœurs et éveille l'indignation de la mère supérieure. Sœur Julie fait même apparaître son frère Joseph tout nu dans sa cellule devant sœur Ignace de Loyola et sœur Jean Chrysostome, à la fois effrayées et émerveillées devant ce spectacle inaccoutumé et bouleversant.

Mais derrière la volonté satirique de déconstruire l'image d'Épinal de la bonne sœur dépourvue de toute passion terrestre et, de ce fait, perçue comme une icône de chasteté, l'on décèle une critique plus profonde du système clérical québécois des années trente à quarante qui, comme nous l'avons déjà montré, bannissait toute manifestation de désir ou de réjouissance. A travers ses actes qui semblent être gouvernés par une volonté démoniaque, sœur Julie révèle aux religieuses une autre voie de salut, bien plus réelle et plus accessible que la promesse divine d'un au-delà : celle d'une vie pleinement vécue en goûtant aux nourritures terrestres, délivrée des contraintes et des privations prescrites par une morale étriquée.

L'auteure opère, dans ce même roman, le renversement parodique d'un autre symbole de l'organisation patriarcale spécifique aux textes scripturaires : les généalogies patrilinéaires des descendants du peuple de Dieu. Ainsi, elle imagine pour sa protagoniste une parenté féminine de sorcières (en plaçant la première ancêtre de cette lignée de femmes « maudites », Barbe Hallé, au XVIIe siècle, à Coudray, en Beauce, en France). L'intention satirique y est évidente, car si les lignées des héros du

peuple d'Israël remontent au principe divin de la création, au Dieu-Père, les aïeules de sœur Julie sont placées sous la tutelle de son éternel adversaire, le Diable, l'unique géniteur de toutes ces générations de femmes-sorcières. L'image choisie par l'auteure pour représenter cette filiation de femmes diaboliques est une vision hallucinatoire de « femmes cigognes », semblables aux poupées russes qui s'emboîtent les unes dans les autres. En outre, la structure du langage propre aux descriptifs généalogiques bibliques est elle-aussi parodiée, Anne Hébert faisant réciter à sœur Julie, devant l'aumônier abasourdi, la litanie interminable de ses ancêtres :

> Félicité Normandin (dite la Joie) engendrée, d'une part, par Malvina Thiboutôt, engendrée, d'une part, par Hortense Pruneau engendrée, d'une part, par Marie-Flavie Boucher, engendrée, d'une part, par Céleste Paradis (dite la Folle), engendrée, d'une part, par Ludivine Robitaille, engendrée, d'une part, par Marie-Zoé Laframboise, engendrée, d'une part, par […] » (ES, 103).

À travers cette ascendance féminine de sorcières, Anne Hébert entend contester, sur un mode parodique, certes, l'autorité patriarcale qui a laissé peu de place aux femmes dans la société, en les obligeant à recourir aux pouvoirs occultes. Se référant à l'ouvrage de Michelet, *La Sorcière*, elle souligne l'exclusion des femmes, à travers l'histoire, des cercles du pouvoir social, et leur interdiction d'accéder au savoir institutionnel et de fréquenter les établissements d'enseignement. Elle évoque, lors d'un entretien, cette injustice faite, pendant des siècles, aux femmes qui, détentrices de nombreuses connaissances sur les vertus médicinales des plantes, étaient jugées en tant que sorcières, la source de leur savoir étant attribuée aux pouvoirs démoniaques :

> La femme était, il n'y a pas si longtemps, incapable de se manifester autrement que comme épouse et comme mère. Pourtant Michelet dit qu'elle faisait des choses extraordinaires. C'est elle qui ramassait les plantes et qui soignait, de là son statut de sorcière. Si elle avait été un homme, on aurait dit qu'elle était médecin.[273] »

Les héroïnes hébertiennes peuvent utiliser à bon ou à mauvais escient cette parole sacrée dont elles sont investies, en la convertissant dans un instrument d'asservissement moral ou affectif. Ainsi, dans *Les Enfants du sabbat*, sœur Julie s'en

[273] André Vanasse, « L'écriture et l'ambivalence », entrevue avec Anne Hébert, in *Voix et Images,* vol. VII, n. 3, p. 445.

sert de manière abusive, endossant le rôle du prêtre lorsque l'abbé Migneault vient soulager sa conscience auprès de la jeune religieuse et souhaite qu'elle lui accorde son absolution : « Il désira si fort s'en confesser à sœur Julie pour se faire absoudre d'être si peu de chose (elle seule avait ce pouvoir), qu'il la fit venir à son bureau. » (ES, 53-54) Refusant toute hypocrisie, la jeune femme lui fait admettre la cruelle évidence de sa « parfaite nullité en ce monde ». (ES, 53)

Le pouvoir de la parole peut devenir, dans la bouche de la mère « patriarcale », une arme redoutable destinée à assujettir les enfants à la toute-puissance maternelle. Ainsi, dans *Le Torrent*, Claudine fait preuve de parcimonie verbale dans ses rapports avec son fils François, elle évite de lui parler de choses inutiles, en dehors des tâches de la vie courante. Lorsqu'il lui arrive de sortir de son mutisme et de s'adresser à son fils, Claudine emploie invariablement des mots sévères, punitifs : « C'est-à-dire que la mère ne m'adressait la parole que pour me réprimander, avant de me punir. » (T, 8) Ce n'est pas d'une parole aimante que la mère fait don à son fils, mais d'un verbe austère, empreint d'une sécheresse d'âme et du sentiment d'une faute indélébile qui poursuivra François toute sa vie. Dans les propos de Claudine, les expressions qui reviennent inlassablement, comme un refrain menaçant, sont celles d'un discours moral culpabilisant qui finit par empoisonner l'existence de François :

> Moi, je baissais les yeux, soulagé de n'avoir plus à suivre le fonctionnement des puissantes mâchoires et des lèvres minces qui prononçaient, en détachant chaque syllabe, les mots de « châtiment », « justice de Dieu », « damnation », « enfer », « discipline », « péché originel » […]. (T, 8-9)

Mais cette parole empreinte de pouvoir n'est pas toujours dans l'univers hébertien le propre d'une figure maternelle, les jeunes filles pouvant également en avoir le don et s'en servir. Ainsi, Lydie, dans *L'Enfant chargé de songes*, possède une voix envoûtante et les mots qu'elle prononce semblent avoir un effet puissant sur ceux qui l'écoutent. Lorsqu'elle vient s'abriter de la pluie au magasin général, tous ceux qui y sont présents ont l'air d'être subjugués par ce qu'elle raconte : « Elle n'élève pas la voix, et cette voix basse et rude qu'elle a les comble dans leur désœuvrement, les met

en état de moindre défense, quasi à sa merci dès sa première parole. » (ECS, 56) La jeune institutrice de *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* transmet à sa jeune et ignorante pupille tout son savoir, en jouant le rôle d'une deuxième mère qui l'engendre spirituellement et qui vient remplacer le vide laissé par sa mère biologique, morte en la mettant au monde. Clara apprend à lire et à écrire et s'enchante d'écouter « la forme sonore des mots nouveaux » (ACMLA, 18) prononcés par son institutrice.

La parole créatrice et l'enfantement (nommer = créer)

Les figures féminines hébertiennes sont investies d'une double faculté de génération : au sens propre, cette faculté est représentée par l'exercice de leur vocation maternelle, et au sens figuré, par la vertu créatrice de leur langage. Leur toute-puissance est d'abord « verbale », car c'est en nommant les êtres ou les choses qui les entourent qu'elles peuvent décider, symboliquement, de les faire exister ou non. Dans *L'Enfant chargé de songes*, Pauline, souhaiterait être la maîtresse absolue de son foyer et manifester son autorité même sur le droit à la parole de ses enfants. Ainsi, lorsque Julien et Hélène racontent, émerveillés, les aventures de Lydie, la jeune voleuse de chevaux, leur mère s'empare « de chacun des mots prononcés par ses enfants pour les réduire au silence, les enfermer dans son giron, comme s'ils n'avaient jamais existé » (ECS, 45). En défendant à Julien et Hélène d'adresser la parole à Lydie, Pauline espère pouvoir empêcher la jeune fille d'exercer une fascination maléfique sur eux, en faisant comme si elle n'avait jamais existé : « Cette fille n'est qu'une étrangère, venue d'on ne sait où, une voleuse de chevaux, une extravagante, une folle, méfiez-vous, si jamais vous la rencontrez, ne lui adressez surtout pas la parole. » (ECS, 46)

Pour ces mères toutes-puissantes, la vocation du Verbe « vivant » se confond avec celle de la maternité : en nommant les êtres et les choses, elles ont la faculté de leur donner vie, en les faisant surgir du néant, à travers un processus similaire à celui de la Création divine. Dans *L'Enfant chargé de songes*, Pauline, la mère d'Hélène et de Julien, prononce fièrement les noms de ses enfants devant les autres afin de bien

leur signifier qu'elle est leur génitrice : « Elle dit "Julien" et elle dit "Hélène", avec une sorte d'arrogance puérile. Le plaisir qu'elle a à nommer ses deux enfants fait briller ses petits yeux gris, entre ses cils pâles. » (ECS, 32) En les désignant par leurs prénoms, c'est comme si Pauline les mettait au monde une nouvelle fois, par l'intermédiaire des mots qu'elle profère.

La faculté créatrice du langage féminin apparaît également dans *Le Premier Jardin*, à travers le personnage de Flora Fontanges qui représente, comme nous l'avons mis en évidence à propos de la Grande Mère tellurique, l'une des plus importantes figures de l'Ève biblique. En dehors de sa fonction biologique de mère, ce qui permet à Flora Fontanges, alias Marie Éventurel, de s'identifier à la protagoniste du mythe biblique est sa vocation théâtrale. À chaque fois qu'elle incarne un nouveau rôle, Flora éprouve la forte impression que, au-delà du simple jeu théâtral, elle possède cette vertu d'insuffler la vie à son personnage et de le faire revivre à travers elle-même : « Elle leur souffle dans les narines une haleine de vie et se met à exister fortement à leur place. S'enchante de ce pouvoir qu'elle a. » (PJ, 83) Tous les rôles féminins qu'elle interprète sur scène, elle les ressent comme s'ils étaient issus de ses entrailles, et le fait de leur donner vie équivaut métaphoriquement à un enfantement. Flora est la « mère originelle » de toutes ces héroïnes de théâtre qu'elle incarne (Ophélie, Jeanne d'Arc ou Winnie) ou encore de ces femmes obscures de l'histoire du Québec dont elle souhaite ressusciter la mémoire. C'est sans doute pour pouvoir exercer cette vocation maternelle symbolique que Flora est attirée par les titres de pièces qui portent des noms de femmes, le simple nom du personnage lui étant suffisant pour commencer à faire « germer » l'interprétation du rôle en son for intérieur :

> Tant de fois déjà, tout au long de sa carrière, elle s'est laissé prendre par des titres de pièces qui étaient des noms de femmes, alors qu'elle ne savait rien encore du texte à suivre. Des noms pour rêver et mûrir un rôle en secret, avant que les répliques ne surgissent, précises et nettes.
> Hedda Gabler, Adrienne Lecouvreur, Marie Tudor, Yerma, Phèdre, Mlle Julie. (PJ, 50)

Lorsqu'elle évoque la figure de Barbe Abbadie, ce personnage féminin de l'histoire québécoise dont une rue dans la ville de Québec porte le nom, elle souhaite pouvoir ranimer, dans les moindres détails, la vie de cette héroïne du passé, en puisant pour ce faire dans sa propre force vitale : « Elle rêve de s'approprier le cœur desséché de Barbe Abbadie, de l'accrocher entre ses côtes, de le rendre vivant à nouveau, comme un cœur de surcroît, de lui faire pomper un sang vermeil à même sa propre poitrine. » (PJ, 51) La raison pour laquelle Flora Fontanges tient à vivre chaque interprétation théâtrale comme une nouvelle naissance est le fait que, paradoxalement, dans la vie réelle, elle ne parvient pas à assumer son rôle de mère, car, à chaque fois qu'elle monte sur scène et qu'elle brille sous les feux de la rampe, sa fille fait une fugue et reste introuvable :

> Flora Fontanges remarque que les avis de recherche et les affiches de premières théâtrales alternent en bon ordre sur le mur, tout comme si leur dépendance était évidente. De là à croire que Maud disparaît dans le noir chaque fois que sa mère monte à nouveau sur une scène, en pleine lumière, face au public qui l'acclame… (PJ, 62)

Cet attachement que manifeste Flora, l'orpheline qui n'a jamais connu sa mère, à nommer et faire revivre les figures féminines du passé, les femmes-ancêtres de la Nouvelle France, traduit, selon L. Saint-Martin, « la nostalgie de la mère à jamais perdue[274] ». En insufflant la vie à ces héroïnes, célèbres ou totalement inconnues, de l'histoire de son pays, Flora tente de combler la blessure originelle de la perte maternelle. Mais avant de donner vie métaphoriquement à des personnages historiques ou littéraires, Flora s'est servi de la parole créatrice à ses propres fins, pour se rebaptiser et renaître symboliquement à une nouvelle vie. Rappelons que le nom de Flora Fontanges est, dans l'existence de la protagoniste, le troisième nom qu'elle porte, un nom de scène qu'elle s'est choisie toute seule, pour symboliser sa rupture avec ses parents adoptifs qu'elle avait quittés afin de commencer une carrière artistique. Ainsi, après avoir été mise au monde par sa mère biologique, Flora a été engendrée symboliquement à trois reprises, en étant renommée à chaque fois, comme

[274] L. Saint-Martin, *Le Nom de la mère (Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin)*, *op. cit.*, p. 183.

s'il s'agissait d'une nouvelle naissance : la première fois, à l'orphelinat où elle avait été recueillie, on l'avait appelée Pierrette Paul, parce qu'elle était née le jour de la fête de saint Pierre et saint Paul. La deuxième fois, ce sont ses parents adoptifs qui lui ont attribué une nouvelle identité, celle de Marie Éventurel, « un nom idéal », selon L. Saint-Martin, car il contient « la synthèse de toutes les femmes : Marie-Ève, ainsi que l'assimilation Ève-Marie Rollet[275] », l'épouse de l'apothicaire du roi étant identifiée à la Mère de la Nouvelle France. Cependant, par la suite, Flora abandonne également ce nom, comme une vieille peau, lorsqu'elle renaît théâtralement sous le pseudonyme de Flora Fontanges qui renvoie, à travers la métaphore florale contenue dans son prénom (« Flora »), à la première femme mythique, à la mère qui était « la première fleur » (PJ, 99) du jardin originel de Flora.

Mais la parole des héroïnes hébertiennes ne se manifeste pas constamment sous la forme d'une expression verbale empreinte de pouvoir, se confondant parfois avec le langage même du corps féminin. Dans *Les Fous de Bassan*, en faisant allusion à la célèbre citation de l'évangile johannique, « *Et le Verbe s'est fait chair et Il a habité parmi nous*[276] » (FB, 118), Nora affirme que le Verbe sacré est encore inexprimé, à l'intérieur de son corps, dans l'état de latence qui précède l'accomplissement de sa vocation de femme et de mère. La signification biblique de l'Incarnation est détournée dans ce contexte vers un registre « bas », car, aux yeux de la jeune fille pubère qui découvre sa faculté à procréer, le Verbe qui se fait chair désigne l'éveil à la sensualité et au désir charnel :

> Et moi aussi, Nora Atkins, je me suis faite chair et j'habite parmi eux, mes frères et mes cousins de Griffin Creek. Le Verbe en moi est sans parole prononcée, ou écrite, réduit à un murmure secret dans mes veines. (FB, 118)

Notons que là encore, comme dans *Les Enfants du sabbat*, Anne Hébert interprète du point de vue de son héroïne le texte scripturaire, en réécrivant au féminin le passage de l'Évangile de Jean mentionné ci-dessus. Ce n'est pas uniquement la signification

[275] *Ibid.*, p. 197.
[276] La citation exacte, selon *La Bible de Jérusalem*, est la suivante : « Et le Verbe s'est fait chair et il a campé parmi nous. » (Jn, 1 : 14)

symbolique du Verbe qui est détournée dans son texte mais également la structure du discours biblique. En effet, si dans les Écritures l'apôtre désigne le Christ incarné par le pronom sujet « il », dans le texte hébertien, l'on voit basculer le discours à la première personne, assumée par la jeune narratrice et héroïne de l'histoire qui s'approprie la métaphore de l'Incarnation en la réinterprétant comme image du corps désirant.

Quel sens l'auteure entend-elle donner, dans le cadre de la réécriture des mythes bibliques, à cet investissement de ses héroïnes avec le pouvoir de la parole sacrée ? En s'appropriant la parole de pouvoir, symbole de l'autorité du Père, unique géniteur, selon la Création biblique, de tout ce qui existe, les personnages féminins de l'œuvre rétablissent la femme dans son statut de génitrice primordiale, selon le modèle mythique de la Grande Déesse. Si le récit de la Genèse affirme que le premier être humain fut un homme, les histoires hébertiennes ne cessent de rappeler la naissance du monde à partir d'un ventre premier, d'une première femme devenue la Mère universelle.

c) Destituer la mère de son rôle tout-puissant

Après avoir détrôné le Dieu-Père de son rôle de monarque tout-puissant et après avoir rendu à la figure maternelle son rôle mythique de Déesse-Mère, Anne Hébert s'interroge sur la relation mère-fille, mère-fils, relation problématique dans le cadre de laquelle la mère exerce un pouvoir parfois despotique sur ses enfants. Cette mère, comme nous l'avons déjà montré, est le plus souvent dépeinte telle une créature surdimensionnée, la déesse de son univers familial, l'autorité suprême qui dispose selon son bon vouloir de ses sujets.

Le fils ou la fille n'a d'autre choix, afin de se libérer du poids de la tyrannie maternelle et de pouvoir s'affirmer en tant qu'individu, que de *destituer la mère de son rôle tout-puissant*, de détruire son image, en allant parfois jusqu'au meurtre, allégorique ou réel. Mais cette mise à mort symbolique ou réelle de la mère est souvent étroitement liée au rejet de l'image sociale de la mère patriarcale. Face à la

figure autoritaire de la mère patriarcale, véritable bras droit du prêtre et incarnation familiale de la morale austère prêchée par l'Église, les enfants sont amenés à se rebeller contre le modèle maternel, voire à le renier afin de pouvoir se définir en tant qu'êtres humains à part entière et d'affirmer leur propre identité. En suppliant ou en tuant la mère, le fils ou la fille souhaite briser les liens avec la culture traditionnelle (rurale et/ou catholique) et les valeurs morales qu'elle incarne.

L'un des textes d'Anne Hébert qui exprime de la façon la plus prégnante la violence des rapports entre la mère patriarcale et ses enfants est représenté par *Le Torrent*, où l'auteure met en scène le matricide commis par le fils. Même si le récit témoigne d'une certaine ambiguïté concernant le véritable auteur du crime, Claudine étant vraisemblablement piétinée à mort par son cheval Perceval, François ne souhaite pas moins anéantir sa mère. À travers ce meurtre par procuration de celle qui incarne le Dieu impitoyable de son enfance, le jeune homme souhaite s'affranchir des règles et des strictes contraintes morales qu'elle lui avait imposées. Malheureusement, sa volonté de délivrance arrive trop tardivement et il restera à jamais prisonnier de la vie austère que sa mère avait tracée pour lui et de la sécheresse d'âme à laquelle elle l'avait condamné : « J'ai porté trop longtemps mes chaînes. Elles ont eu le loisir de pousser des racines intérieures. Elles m'ont défait par le dedans. Je ne serai jamais un homme libre. J'ai voulu m'affranchir trop tard. » (T, 34)

Loin d'apparaître uniquement dans les représentations de l'imaginaire mythique et littéraire, la relation conflictuelle entre la mère et ses enfants se reflète aussi bien dans la société québécoise des années soixante, comme l'évoque L. Saint-Martin, à propos des femmes-écrivains de cette époque. Dans son étude sur les représentations de la mère dans la littérature féminine québécoise[277], elle cite quelques textes d'auteurs femmes de l'époque, comme *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* (Gagnon, Laprade, Lecavalier, Pelletier, 1979) ou encore *L'Amer* (Brossard,

[277] Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère (Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin)*, *op. cit.*

1977), dans lesquels l'on voir surgir un rejet violent de l'image de cette mère asservie au système social patriarcal de la part des filles-écrivains qui prennent leurs distances, tant au sens propre qu'au sens figuré, avec l'institution de la maternité. Ainsi, il n'est pas rare que parmi ces écrivaines de la première vague, socialement et moralement émancipées, telles que Anne Hébert elle-même, plusieurs d'entre elles refusent d'accomplir leur vocation maternelle, vécue comme une forme de servitude au sein de la société traditionnelle. En outre, le célibat et le refus de la maternité deviennent pour ces femmes des conditions indispensables pour accéder à l'écriture. À travers cette nouvelle écriture féminine, c'est à la jeune génération – celle des filles qui, de surcroît, ont l'avantage d'être investies de la voix auctoriale - qu'il appartient d'effectuer la mise en accusation de la mauvaise génitrice.

Les héroïnes hébertiennes, pour la plupart, ne se situent pas dans ce type de relation antagonique avec la figure maternelle ; bien au contraire, elles entretiennent des rapports de complicité, de connivence avec leurs mères ou grand-mères, comme nous l'avons montré, par exemple, à propos de la relation entre Nora et Olivia et leur grand-mère, dans *Les Fous de Bassan.* Cependant, quelques protagonistes de l'œuvre font exception à cette règle : sœur Julie, dans *Les Enfant du sabbat*, sorcière, tout comme sa mère, rêve de prendre un jour sa place, se situant dans une position de rivalité face à Philomène. En effet, si, pendant son enfance, Julie vivait en heureuse complicité avec sa génitrice, arrivée à l'âge adulte, elle se compare à cette dernière et pense déjà à la supplanter dans la voie de la sorcellerie. Constatant qu'elle dépasse sa mère d'une demi-tête, Julie voit apparaître chez celle-ci les premiers signes du vieillissement, tels que « la racine noire, mêlée de fils blancs, de ses cheveux jaunasses » (ES, 111).

Lucie aussi, la fille d'Agnès, dans *Le Temps sauvage*, refuse de continuer à vivre selon les règles imposées par sa mère, dans la sauvagerie de la montagne et souhaite rejoindre la ville qui symbolise à ses yeux le monde civilisé. Se rebellant sans arrêt contre elle, Lucie exprime son désaccord avec la vision du monde de sa

génitrice : alors qu'Agnès rêve d'enfermer à jamais ses enfants dans une « longue saison, sans âge ni raison, ni responsabilité, une espèce de temps sauvage, hors du temps et de la conscience » (TS, 105), Lucie se consacre à la lecture et aux études, espérant que cela lui permettra d'échapper à son destin. Elle se représente sa mère comme une femme « crucifiée » qu'elle doit fuir afin de pouvoir s'épanouir dans sa propre vie : « Cette maison à emporter et cette grande femme crucifiée qui est ma mère. Ce coup que je dois lui porter, pour vivre. Je pars. » (TS, 155) Lorsque ses enfants décident de s'en aller vivre loin d'elle, comme Sébastien ou Lucie, Agnès perd son sang froid et se met en colère, ayant l'impression de perdre le contrôle sur les êtres qui l'entourent. Toutes ses tentatives de restaurer l'ordre matriarcal et de redevenir la « maîtresse absolue » de l'univers familial restent désormais dérisoires.

CONCLUSION

Comme nous l'avons vu à travers ce chapitre, les figures féminines hébertiennes sont investies des pouvoirs et de la grandeur mythique de leurs modèles judéo-chrétiens : Ève, Marie et Lilith. Qu'elles soient des mères, bienveillantes ou mauvaises, des séductrices capables d'ensorceler les hommes et de les mener à leur perte ou encore des saintes, des vierges pudiques, elles accomplissent une ou plusieurs des fonctions archétypales attribuées à leur grande ancêtre mythique – la Grande Déesse, la mère universelle : la maternité, la séduction ou encore la virginité.

En réinterprétant le rôle des héroïnes bibliques à travers ses récits et en associant la vertu fécondatrice de la femme au Verbe créateur, symbole de la toute-puissance du Dieu patriarcal dans l'imaginaire biblique, Anne Hébert bouleverse les scénarios mythiques des textes sacrés. A travers ce transfert du pouvoir de Dieu le Père à la Déesse Mère, l'imaginaire hébertien transgresse le cadre des récits scripturaires et rejoint les représentations archétypales du féminin sacré, matrice primordiale du monde créé, selon les anciennes traditions mythiques.

Les personnages féminins hébertiens sont des réincarnations d'Ève, de Marie ou de Lilith, des femmes majestueuses, dont la taille souvent imposante évoque la ressemblance avec leurs modèles mythiques. Elles peuvent être des mères nourricières, qui protègent à tout prix leur progéniture contre toute adversité extérieure, mais elles se manifestent parfois comme des mères terribles, capables d'aller jusqu'à l'infanticide (rêvé ou réel) afin de prouver leur puissance suprême sur les êtres qu'elles ont mis au monde. Le prototype hébertien de la mère terrible est Claudine, la mère de François, dans *Le Torrent*, cette mère impitoyable qui ne nourrit son fils que de haine et n'hésite pas à le blesser grièvement et à provoquer sa surdité lorsqu'il ose la contrer. Inversement, il existe parmi les héroïnes hébertiennes de bonnes mères (ou grands-mères), telle la grand-mère de Nora et Olivia dans *Les Fous de Bassan.* Plus

grande que nature, Felicity Jones ressemble à une divinité marine lors de son bain matinal dans l'océan, moment où la mère et la mer se rejoignent et se confondent dans leur fonction essentielle de matrice de la vie et de la mort.

Mais les protagonistes d'Anne Hébert ne représentent pas uniquement des figures maternelles, car bon nombre d'entre elles possèdent également un étrange pouvoir de séduction, souvent néfaste, sur les hommes de leur entourage. Ainsi, Élisabeth d'Aulnières, dans *Kamouraska*, use de ses charmes pour envoûter le docteur Nelson qui, pour la délivrer de son « méchant » mari, accepte de le tuer. Toutefois, lorsque le meurtre est découvert, Élisabeth abandonne son amant aux mains de la justice, en niant toute implication dans l'affaire. Dans le même roman, Aurélie Caron, la servante d'Élisabeth, semble être une créature inquiétante, surgie tout droit des enfers. C'est une sorcière, selon les dires de sa maîtresse, capable de dire, en léchant les nourrissons, s'ils vont vivre ou mourir. Elle évoque les pouvoirs ténébreux de Lilith qui, réduite au rôle de démon nocturne, peut dévorer les nouveau-nés.

Enfin, il y a parmi les personnages féminins hébertiens, celles qui incarnent des figures de saintes femmes, de vierges ou de vieilles filles mais qui, derrière leur masque d'innocence, peuvent cacher des âmes de vipères, tout comme les trois tantes Lanouette, dans *Kamouraska*, capables de formuler des vœux meurtriers dans leurs prières. Cette hypocrisie se retrouve également chez les religieuses des *Enfants du sabbat* : celles qui semblent être des femmes chastes de corps et d'esprit, dépourvues de toute malice et à l'abri de tout vice, à l'exemple de la Vierge Marie qu'elles vénèrent, dès qu'elles laissent tomber les masques, sous l'influence de la maléfique sœur Julie, exhibent en plein jour des passions inavouables : homosexualité féminine, tabagisme, pulsions sexuelles.

Anne Hébert utilise parfois, dans la construction de l'identité de ses personnages, plusieurs personnages-sources mythiques dont elle télescope savamment les références. Ainsi, il arrive que la figure mythique de Lilith se superpose, de manière sacrilège, à une autre figure de l'imaginaire chrétien qui lui est

diamétralement opposée : le Christ. Une des héroïnes hébertiennes qui illustre de la manière la plus prégnante cette superposition blasphématoire des deux modèles mythiques est Julie, dans *Les Enfants du sabbat.* La jeune femme, réputée être une sorcière, est assimilée, à plusieurs reprises, à la figure christique : elle se fait baptiser dans la rivière par Joseph, son frère, à l'instar de Jésus qui avait reçu la bénédiction divine dans le Jourdain de la part de saint Jean-Baptiste ; lorsqu'elle est enfermée à l'infirmerie pendant ses crises de possession démoniaque, l'on découvre sur son corps des blessures qui évoquent les stigmates du Christ crucifié. Cette réécriture irrévérencieuse du mythe christique à travers une digne descendante de Lilith constitue pour l'auteure un moyen de dénoncer la suprématie du pouvoir mâle dans l'imaginaire mythico-religieux chrétien en revalorisant positivement les figures féminines « maudites » des histoires sacrées.

Nous avons vu que les personnages féminins occupent une place prépondérante dans l'œuvre d'Anne Hébert alors que les rares personnages masculins qui y figurent sont relégués au deuxième plan. En s'attaquant aux lieux symboliques du pouvoir patriarcal biblique et, dans un sens plus large, religieux, Anne Hébert entend redonner la voix et la parole aux femmes qui avaient été réduites au silence, la plupart du temps, dans la société traditionnelle québécoise dominée par la rigueur de la morale cléricale. L'œuvre d'Anne Hébert s'inscrit, dans ce sens, dans une démarche de réhabilitation de la féminité grâce à une nouvelle interprétation des modèles mythiques judéo-chrétiens (Ève, Marie, Lilith). En dépassant les clivages traditionnels entre la mère, la vierge et la séductrice, l'auteure investit ses héroïnes avec la parole créatrice, en leur accordant une place centrale dans l'espace du texte littéraire. Toutefois, au-delà des représentations féminines issues de l'imaginaire biblique, la mère hébertienne se confond bien souvent avec la Grande Mère/Mer universelle, matrice de la Création. Dans l'œuvre d'Anne Hébert, Ève incarne bien plus que la compagne d'Adam, elle est la Mère de tous les vivants, à l'instar de la Grande Déesse, elle est l'« origine du monde », comme l'affirme le titre d'un poème hébertien.

QUATRIÈME PARTIE

MYTHES BIBLIQUES ET CRÉATION ROMANESQUE

I. LA BIBLE ET L'ÉCRITURE HÉBERTIENNE

« La prose, c'est une autre forme poétique[278] *»*

Anne Hébert

Nous avons montré précédemment que les nombreuses références aux protagonistes ou aux textes sacrés présentes dans les récits hébertiens témoignent de l'importance de l'imaginaire biblique et liturgique dans l'architecture mythique de l'œuvre. Nous allons nous intéresser à présent à la façon dont les Écritures canoniques ont influencé l'écriture de l'auteure, en l'imprégnant d'un style « scripturaire » ou « biblique ». Comme nous l'avons déjà évoqué, à la fin de la deuxième partie de notre recherche, la religion catholique et les textes bibliques ont profondément marqué l'enfance d'Anne Hébert et même si l'auteure les rejette parfois, elle avoue ne pas pouvoir en faire complètement abstraction, étant donné qu'ils font partie de l'héritage culturel de toute une époque.

En étudiant l'écriture hébertienne, on constate, dès la première lecture, sa qualité poétique, même lorsqu'il s'agit de textes en prose. Une certaine économie de moyens rappelle la densité et la structure des textes lyriques, tandis que le langage de l'œuvre est riche en métaphores et en comparaisons bibliques. Les phrases souvent courtes, réduites à une information essentielle, le mouvement répétitif du texte et la circularité du discours renvoyant à l'épuration formelle de la poésie.

Plusieurs recherches consacrées aux recueils poétiques et à la prose hébertienne, comme celles de Robert Harvey[279], Denis Bouchard[280] ou Lucille Roy[281], tout en soulignant l'étroite parenté qui existe entre les poèmes, les romans et les pièces de théâtre de l'auteure, mettent en évidence surtout les caractéristiques

---

[278] André Vanasse, « *L'écriture et l'ambivalence*, entrevue avec Anne Hébert », *Voix et images*, vol. VII, n°3, printemps 1982, p. 441

[279] Robert Harvey, *Poétique d'Anne Hébert. Jeunesse et genèse* suivi de *Lecture du Tombeau des rois*, Québec, L'Instant même, 2000.

[280] Denis Bouchard, *Une lecture d'Anne Hébert. La recherche d'une mythologie*, Cahiers du Québec/Hurtubise HMH, 1977.

[281] Lucille Roy, *Anne Hébert. Entre la lumière et l'ombre*, Montréal, XYZ éditeur, 2000.

thématiques de l'univers imaginaire hébertien. Mais la mise en question de l'identité générique de la poésie et de la prose d'Anne Hébert, ainsi que l'étude des corrélations entre la qualité métaphorique de l'écriture et l'inspiration biblique de l'auteure, ne semblent avoir fait, à notre connaissance, l'objet d'aucune recherche jusqu'à présent.

La poésie et la prose hébertienne semblent être constituées du même langage poétique, caractérisé par une richesse métaphorique et par une forte densité sémantique. C'est ainsi que, même si les écrits en prose portent l'intitulé « roman » ou « récit », à cause des contraintes d'édition, ils ne sont pas moins parcourus par un souffle lyrique. C'est comme si l'altérité apparente des romans révélait, en profondeur, une identité poétique. Dans *Pour la poétique*, Henri Meschonnic, en faisant état de l'évolution esthétique de la littérature contemporaine, évoque la démarche des écrivains d'aujourd'hui qui ne respectent plus, dans la rédaction de leurs œuvres, ce qu'on a pris l'habitude d'appeler les « genres littéraires », et qui effacent allègrement les limites entre la poésie, le roman ou le théâtre[282]. C'est ainsi que, lorsque les cadres génériques de la poésie et de la prose sont transgressés, il semble plus approprié de parler de « prose poétique » ou de « poème en prose ».

Cette évolution de la pratique littéraire suppose, bien évidemment, un renouvellement de la réflexion théorique et de la critique littéraire qui ne peut plus s'en tenir, dans l'analyse des œuvres, à une typologie traditionnelle qui consiste à les classer par genres prédéterminés. Aussi l'auteur critique-t-il les théoriciens qui font rentrer une œuvre littéraire particulière dans un genre en oubliant ce qui est le plus important, le fait que toute œuvre « est anti-littérature, anti-genre. Chaque œuvre modifie en les actualisant l'écriture et le genre, ils n'existent qu'en elle[283] ».

Nous tenterons de mettre en évidence la contiguïté formelle et stylistique entre l'œuvre lyrique et les textes en prose d'Anne Hébert en nous appuyant, en ce sens, sur les recherches présentées par H. Meschonnic, dans *Pour la poétique* et *Les États de la*

---

[282] *Cf.* Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970.
[283] *Ibid.*, p. 46.

poétique[284]. Nous allons également montrer, en nous appuyant sur les recherches de N. Frye dans *Le Grand Code*[285], que l'identité poétique de la prose hébertienne est étroitement liée à l'influence des mythes et des types d'écriture biblique sur la conscience de l'auteure. Enfin, nous allons faire ressortir que cette prééminence de la poésie se retrouve au niveau des textes narratifs, par la mise en abyme de la passion lyrique de certains personnages.

En s'inspirant de la *Poétique* d'Aristote, N. Frye souligne le caractère primordial, dans l'histoire de la littérature, du mode d'expression lyrique et il observe que les premières créations humaines se présentaient sous forme de poésie et non pas de prose et donc, que celle-là est bien plus ancienne que celle-ci : « La prose continue […] est un développement stylistique tardif qui est loin d'être 'naturel', et elle est beaucoup moins directe et primitive que la poésie qui, invariablement, la précède dans l'histoire de la littérature[286] ». Le critique en conclut qu'il revient aux poètes, à chaque époque de l'histoire, de redonner un souffle nouveau aux mythes anciens, car « la littérature, et tout particulièrement la poésie, a pour fonction de recréer l'emploi métaphorique du langage[287] ».

Comme l'indique la citation que nous avons placée en exergue, Anne Hébert affirme elle aussi la primauté du langage poétique. En étudiant son œuvre, on constate en effet que le matériel verbal des textes en prose et des recueils poétiques est constitué de peu de mots, d'un corpus limité, réduit à l'essentiel. Mais il ne faut pas s'y méprendre, ce n'est là qu'un dénuement apparent. Les mots hébertiens, quoique concrets, sont riches de sens, en obligeant le lecteur qui veut y accéder à sonder toute la profondeur de la parole poétique. C'est ce que note Pierre Emmanuel à propos de la poésie hébertienne :

> Le langage d'Anne Hébert veut être absolument concret, et traverser, de l'apparence à l'être des choses, toute l'épaisseur du sens. Aussi, peu de mots sont-ils employés, mais

[284] H. Meschonnic, *Les États de la poétique*, Paris, PUF, 1985.
[285] *Cf.* N. Frye, *Le Grand Code* (*La Bible et la littérature*), *op. cit.* et *La Parole Souveraine*, *op. cit.*
[286] N. Frye, *Le Grand Code* (*La Bible et la littérature*), *op. cit.*, p. 47.
[287] *Ibid.*, p. 78.

> tous nécessaires et pris dans leur signification exhaustive : si loin que vous les sondiez, vous ne les épuiserez pas[288].

Dans sa préface au recueil *Mystère de la parole*, Anne Hébert définit la poésie comme un moyen de transposer la réalité du monde et d'en faire une seconde réalité, aussi 'vraie' que la première[289]. La poésie, à travers le travail alchimique du poète, a le don de rassembler, de réunir ce qui était éparpillé dans la réalité première en quelque chose d'unique, en instaurant un nouvel ordre. Le poète s'approprie *métaphoriquement* le monde et l'exprime à travers une vision propre, originale, où les mots du langage « ordinaire », associés selon H. Meschonnic à la non-littérature, sont ici agencés d'une manière insolite. Dans l'univers littéraire hébertien, cette seconde réalité, fruit de l'interprétation métaphorique du monde par le poète, se retrouve dans tous les textes, qu'ils soient en vers ou en prose. Il n'y a pas de rupture stylistique entre la poésie et les romans ou les pièces de théâtre de l'auteure, tous étant façonnés à partir du même langage poétique.

En soulignant la parenté qui existe entre les récits testamentaires, qui utilisent un langage essentiellement métaphorique, et la création poétique, N. Frye constate, à travers l'étude de l'imagerie et de la typologie narrative dans la Bible, l'existence d'une « relation intime et inévitable entre mythologie et poésie[290] » :

> Une grande partie de la Bible est contemporaine d'une phase métaphorique du langage, dans laquelle de nombreux aspects de la signification verbale ne peuvent être transmis que par des moyens métaphoriques et poétiques. Il y a de grands morceaux de l'Ancien Testament qui sont écrits en vers, mais, en outre, sa prose, avec ses fréquents interludes en vers, montre une forte affinité pour le discours associatif et figuré de la poésie[291].

Nous savons déjà que, dans le contexte de l'éducation chrétienne de l'auteure, la Bible a été le livre qui l'a probablement le plus marquée, par son essaim d'images mythiques qui émergent des récits de l'Ancien ou du Nouveau Testament et qui sont réactualisées dans le cadre de la liturgie catholique. En effet, ses textes en prose

---

[288] Pierre Emmanuel, « Présentation » de l'*Œuvre poétique 1950-1990*, Boréal/Seuil, 1992.
[289] Anne Hébert, préface à *Mystère de la parole* dans *Œuvre poétique*, p. 60.
[290] N. Frye, *Le Grand Code* (*La Bible et la littérature*), *op. cit.*, p. 92.
[291] *Ibid.*, p. 100.

doivent leur caractère poétique à la fois au langage métaphorique et mythique qui y est employé et à la source d'inspiration représentée par les mythes bibliques.

A) L'ÉCRITURE HÉBERTIENNE – UNE « PAROLE » VIVANTE PROCHE DU VERBE BIBLIQUE

a) Le rythme biblique de l'écriture hébertienne

Pour éclairer les rapports entre la poésie et la prose hébertienne, nous devons faire appel, dans un premier temps, à l'aspect rythmique de l'écriture. Dans *Les États de la poétique*, H. Meschonnic propose, dans le cadre d'un renouvellement de la théorie littéraire, de placer la notion de rythme au centre de l'analyse d'une œuvre. H. Meschonnic constate que le sens du mot « rythme » doit être précisé de nouveau, étant donné que la théorie traditionnelle l'associe fondamentalement à la régularité et à la cadence. Il affirme que le rythme est partout, dans la littérature et en dehors d'elle, dans les différents types de discours, et il reproche à la tradition théorique, française surtout, d'avoir réduit le rythme à un « accessoire poétique, une dépendance de la versification[292] ». En allant au-delà des théories formalistes et structuralistes, le théoricien propose de définir la notion à partir de « l'activité des discours, et des sujets dans leurs discours, où le rythme apparaît non un opposé du sens, mais la matière du sens, ou plutôt de la signification[293] ». Ce nouveau projet théorique fait disparaître le clivage terminologique entre la « prose » et la « poésie » et postule que les textes narratifs, tout comme les textes poétiques, ont un rythme propre. H. Meschonnic va jusqu'à affirmer que « la prose révèle mieux que le vers le langage poétique » parce que le vers, lorsqu'il est soumis à la rigueur de la métrique, fonctionne plutôt comme un « écran[294] ».

S'il fallait en croire l'analyse littéraire classique, qui associe le rythme à la prosodie, que peut-on dire d'une œuvre poétique comme celle d'Anne Hébert qui est entièrement rédigée en vers libres ? Est-elle dépourvue de rythme du simple fait que

[292] Henri Meschonnic, *Les États de la poétique*, *op. cit.*, p. 98.
[293] *Ibid.*, p. 87.
[294] H. Meschonnic, *Pour la poétique*, *op. cit.*, p. 90.

les vers sont irréguliers et sans rime ? Bien sûr que non. Le rythme du vers libre ne vient pas uniquement de la régularité de la cadence, mais il est interne au poème, s'établit en accord avec le sens du poème et non pas à en dehors de lui. Pourtant, certains critiques auraient tendance à retenir de la poésie d'Anne Hébert surtout son austérité sonore et rythmique. Pierre Emmanuel, dans la « Présentation » de l'*Œuvre poétique 1950-1990*, décrit ainsi la poésie hébertienne :

> Un verbe austère et sec, rompu, soigneusement exclu de la musique : des poèmes comme tracés dans l'os par la pointe d'un poignard, voilà ce qu'Anne Hébert propose. Aucun adjectif, aucune image flamboyante ou simplement ornementale, aucune arabesque sonore, aucun développement lyrique, aucun thème intellectuel[295].

Malgré la simplicité du vocabulaire qui constitue l'univers de l'œuvre lyrique, on ne saurait affirmer que la poésie hébertienne est entièrement dénuée de musicalité et de rythme, car la magie verbale est constamment créée avec une économie extrême des moyens, grâce au pouvoir du poète sur les mots. Prenons des exemples : dans le poème « Sous la pluie » du recueil *Le Tombeau des rois*, les mêmes mots, les mêmes syntagmes, réemployés à plusieurs reprises à travers le poème, créent la tension rythmique. Ainsi, la reprise des mots comme « pluie », « lente », « celle qui dort » plusieurs fois et à des emplacements différents dans le cadre du vers, de même que le jeu des sonorités, provoque la même impression « liquide », fluide que celle évoquée par le titre, comme ici, dans la deuxième strophe :

> Pluie pluie
> Lente lente pluie
> Ramenant sur soi le sommeil transparent
> Tel un frêle abri fluide (OP, 14)

Ailleurs, dans la première strophe du poème « Baigneuse » (*Le jour n'a d'égal que la nuit. Poèmes nouveaux 1987-1989*), le rythme est créé grâce à l'utilisation du mot « soleil » une fois au début du deuxième vers et deux fois en position médiane (deuxième, troisième et quatrième vers), le jeu verbal étant destiné à suggérer l'oxymore « mélange des eaux et du feu » qui constitue le cadre dans lequel apparaîtra la baigneuse :

[295] P. Emmanuel, « Présentation » de l'*Œuvre poétique 1950-1990*, *op. cit.*

Soleil en pluie sur la mer
Soleil roux *soleil* jaune
Blanc *soleil* de midi
Bleu *soleil* sur la mer
Mélange des eaux et du feu
À midi. (OP, 153)

Le pouvoir incantatoire, mystérieux de la poésie vient donc du rythme qui anime le vers. Et si toute conscience poétique est une conscience rythmique, comme l'affirme H. Meschonnic, on comprend pourquoi, chez Anne Hébert, la magie verbale de ses poèmes se perpétue même à travers sa prose. Ses récits et ses romans sont fragmentaires, les phrases sont le plus souvent très courtes et de nombreux blancs séparent les unités textuelles dont la taille (une page à peine parfois) évoque la forme condensée et riche de sens de la poésie. Le rythme doit être envisagé non pas comme « une alternance de temps forts et de temps faibles », mais comme une tension « entre le dit et le non-dit[296] », entre le silence de la page blanche et la parole/écriture qui émerge de l'espace textuel. Anne Hébert définit cette difficulté d'expression de la parole poétique dans le contexte littéraire québécois en faisant allusion, toujours au moyen de métaphores bibliques, à l'extrême jeunesse et à une certaine maladresse de cette littérature naissante :

> Ce visage obscur que nous avons, ce cœur silencieux qui est le nôtre, tous ces paysages d'avant l'homme, qui attendent d'être habités et possédés par nous, et cette parole confuse qui s'ébauche dans la nuit, tout cela appelle le jour et la lumière. (OP, 62)

Les textes d'Anne Hébert illustrent admirablement ce combat pour faire jaillir les mots de ce « cœur silencieux », toute parole se frayant difficilement un chemin vers la lumière à partir des ténèbres du non-dit. Prenons un exemple extrait des *Fous de Bassan* où le personnage-narrateur, Stevens, décrit la visite chez sa cousine Olivia, la beauté et la virginité de la jeune femme, prisonnière dans la maison paternelle, étant jalousement gardées par son père et ses frères :

> La sagesse d'Olivia. Sa crainte de moi. Les gardiens d'Olivia. Un vague bruit de chaînes remuées à chacun de ses gestes. Tout m'attire et me retient ici. […] Le père d'Olivia. Les frères d'Olivia. Leurs yeux blancs, leur barbe hirsute, leurs fusils de chasse. Moi, en face d'eux, tout seul, forcené et joyeux. (FB, 80)

[296] H. Meschonnic, *Les États de la poétique*, *op. cit.*, p. 221.

Les observations de Stevens donnent au texte un aspect haché, brut, fait de phrases courtes, d'où la prédication est la plupart du temps absente, l'information étant réduite à l'essentiel. La tension entre le dit et le non-dit y est présente : pourquoi Olivia est-elle aussi sage et méfiante et pourquoi est-elle entourée d'aussi farouches gardiens ? Stevens ne le révèle pas de manière explicite, mais le suggère plutôt, en focalisant notre attention sur les attitudes et les gestes des personnages. La prudence d'Olivia, la peur qu'elle ressent à l'approche de son cousin ainsi que l'attitude défensive de son père et de ses frères, le fusil à la main, laissent entendre que tout est mis en œuvre pour préserver la jeune femme de la mauvaise influence exercée sur elle par celui-ci.

Anne Hébert affirme la supériorité de l'art lyrique dans sa préface au recueil *Mystère de la parole*, en soutenant que « tout art, à un certain niveau, devient poésie[297] ». En effet, il y a un souffle lyrique qui parcourt l'œuvre hébertienne en entier, et qui fait en sorte que même ses textes en prose se rapprochent, par leur qualité rythmique, des textes poétiques. En outre, le fait que les poèmes hébertiens soient rédigés en vers libres permet de les rapprocher de la prose poétique[298] en effaçant les limites entre les deux genres. Désormais, le Même et l'Autre ne sont plus opposés, mais communiquent et se con-fondent : la poésie se fond dans la prose et la prose se cristallise en poésie.

Cependant, puisque ces considérations théoriques ne suffisent pas pour cerner les particularités de l'écriture hébertienne, nous devons l'étudier de plus près afin de pouvoir établir son « anatomie » rythmique. En parcourant les textes de l'auteure, on remarque assez vite que le rythme le plus fréquent dans les poèmes et dans la prose est *le rythme binaire ou ternaire*. Des mots, des syntagmes ou même des phrases entières reprises, dans l'espace textuel, deux ou trois fois, y apparaissent souvent, en imprimant à cette écriture un mouvement d'aller-retour qui évoque le ressac marin. Le

---

[297] Anne Hébert, *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 60.
[298] *Cf.* Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Union Générale d'Éditions, 1984, p. 467 : le vers libre est ainsi défini : « Son rythme est souvent très proche de celui de la prose poétique, c'est-à-dire qu'il est caractérisé par une *certaine* régularité des accents. Il se distingue toutefois de la prose par le jeu des pauses, plus fréquentes, plus significatives ».

rythme des écrits hébertiens est indissociable de la thématique de la mer, rappelant, au niveau du texte, le phénomène de la marée (flux et reflux) : tout en avançant, le texte revient sur lui-même, il est ponctué par des rappels successifs. Ainsi, dans le poème « Les petites villes » du recueil *Le Tombeau des rois*, le syntagme du titre réapparaît sept fois, à travers une alternance syntaxique entre la fonction de complément d'objet (« Je te donnerai de petites villes / De toutes petites villes tristes. ») et celle de sujet (« Les petites villes dans nos mains / Sont plus austères que des jouets »). L'article indéfini de la 1ère strophe (« des ») est remplacé dans la 2e, 3e et 4e strophe par l'article défini (« les »), qui focalise l'attention sur « les petites villes » et qui prépare la révélation de l'avant-dernière strophe où l'on apprend qu'il s'agit des petites villes de l'enfance du « je » - locuteur.

À chaque fois, les mots ou les syntagmes récurrents, afin de pouvoir révéler tout leur sens et la dynamique qu'ils créent au sein du texte, sont à replacer dans le contexte de l'œuvre. Les mots dits et redits rythment les écrits de l'auteure, à la manière des invocations rituelles, et dévoilent la dimension sacrée de l'écriture hébertienne, fortement influencée par les modes d'écriture biblique et par la liturgie chrétienne. Dans les deux poèmes évoqués plus tôt (« Sous la pluie » et « Baigneuse »), les quelques mots (« pluie », « lente », « soleil ») qui sont réinvestis dans l'espace poétique permettent de créer l'effet rythmique et l'harmonie sonore du texte. Ailleurs, dans « En guise de fête », les trois vers clés « Le monde est en ordre/Les morts dessous/Les vivants dessus » rythment non seulement le poème, mais toute l'œuvre hébertienne, en constituant l'un de ses leitmotive, celui de la vie et de la mort comme indissolublement liées en tant que « l'endroit » et « l'envers » du monde.

En outre, les nombreux refrains verbaux présents dans l'œuvre de l'auteure trahissent souvent le caractère obsessionnel, vertigineux des mots. Le texte perd sa réalité et acquiert ainsi une dimension onirique, la structure linéaire du discours étant remplacée par une structure éclatée, obéissant à la seule logique du rêve. Dans *Kamouraska*, Elisabeth d'Aulnières se rappelle, en songe, le texte juridique de

l'accusation de meurtre, rédigé en anglais, qui prend, au sein même du texte en français, des allures surréelles, hallucinantes, les mots qui reviennent inlassablement étant précisément ceux qui mettent en lumière la culpabilité de l'épouse meurtrière[299] (« *wilfully, maliciously and unlawfully* » / « *feloniously, wilfully, maliciously, and unlawfully* » / « *feloniously, wilfully and of her own malice* », K, 32).

Si les nombreuses reprises verbales donnent l'impression que le texte tourne en rond, elles révèlent aussi une dimension ludique de l'écriture, les mots étant repris, retournés, inversés, « secoués » dans tous les sens, jusqu'à donner au lecteur l'impression d'être pris dans un « vertige » textuel, dans un « manège » verbal. Par exemple, dans *Kamouraska*, Elisabeth d'Aulnières commence et recommence, non sans ironie, la lettre adressée à son deuxième mari, Antoine Tassy, mais elle s'avère incapable de finir ce « sale devoir de vacances » et s'embrouille dans ses propres mots :

> Mon cher petit mari – C'est ta petite femme qui t'écrit – pour t'annoncer un heureux événement – un heureux événement pour… le mois de… (je compte sur mes doigts et recompte sur mes doigts) pour le mois de décembre, si mes calculs sont bons – Mon cher petit mari, c'est ta petite femme qui… – Si mes calculs sont bons – ta petite femme qui…. (K, 149)

Dans le dernier roman d'Anne Hébert, *Un Habit de lumière*[300], Rose-Alba Almevida, concierge d'origine espagnole dans un immeuble parisien, répète sans cesse la phrase « je fais des jours » (*HL*, 28). Le texte maintient l'ambiguïté entre la signification contextuelle de l'expression se rapportant à une technique de couture et son sens symbolique qui évoque le pouvoir créateur de la parole divine, à travers un clin d'œil au texte de la Genèse biblique et au commandement de Dieu : « que la

---

[299] « *At her majesty's court of kings'bench the iurors for our Lady the Queen upon their oath present that Elisabeth Eleonore d'Aulnières late of the parish of Kamouraska, in the county of Kamouraska in the district of Québec, wife of Antoine Tassy, on the fourth day of january in the second year of the reign of our sovereign Lady Victoria, by the grace of God of the united kingdom of Great Britain and Ireland, Queen, defender of the faith, with force and arms at the parish aforesaid, in the county aforesaid,* ***wilfully, maliciously and unlawfully****, did mix deadly poison, towit one ounce of white arsenic with brandy and the same poison mixed with brandy as aforesaid towit on the same day and year above mentioned with force and arms at the parish aforesaid in the county aforesaid,* ***feloniously, wilfully, maliciously, and unlawfully*** *did administer, to and cause the same to be taken by the said Antoine Tassy then and there being a subject of our said Lady the Queen with intent in so doing* ***feloniously, wilfully and of her own malice*** *aforethought to poison, kill and murder the said Antoine Tassy, against the peace of our said Lady the Queen, her crown and dignity*[299] » (K, 32) (Italiques d'Anne Hébert, nous soulignons.)

[300] Anne Hébert, *Un Habit de lumière*, Paris, Seuil, 1999.

lumière soit[301] ». Même le prénom du personnage, Rose-Alba, le mot espagnol « alba » signifiant « aube », renvoie aux premières lueurs du jour et à la lumière comme principe vital. La reprise de la même phrase en guise de refrain rythme le texte et entretient l'ambivalence sémantique du mot « jour » jusqu'au moment où l'on parle de « draps » et de « taies d'oreiller ». En outre, la phrase réitérée, qui évoque le travail assidu de la concierge face au désœuvrement des autres locataires, fait ressortir le comique de la situation :

> *Je fais des jours*. Tout le jour *je fais des jours*. La dame du premier se plaint qu'elle a trop chaud. *Je fais des jours*. Le monsieur du 6e a des frissons. *Je fais des jours*. Chaleurs et frissons. C'est leurs problèmes. J'ai le mien. Je ne toucherai pas au chauffage. *J'ai des jours à faire*. Je n'ai pas le temps de m'occuper du chauffage. La dame du premier a sa ménopause, le monsieur du 6e est nudiste. Que voulez-vous que j'y fasse ? *Je fais des jours* pour Mme Guillou du 4e. Une flopée de draps et de taies d'oreillers aux fils bien tirés et noués. (HL, 28)

La nouvelle conception du rythme, telle que l'envisage H. Meschonnic, a pour rôle d'effacer les dichotomies traditionnelles entre le sens et la forme, entre le sens et le rythme, entre l'oralité (la voix) et l'écriture, entre la poésie et la prose, en permettant de réconcilier, en fin de compte, le langage et la vie. Le texte écrit ne s'identifie plus avec le corps inerte de la lettre, du caractère d'imprimerie, car, grâce au rythme qui le parcourt, il vit dans nos consciences de lecteurs et il nous interpelle, en nous prenant comme témoins de ce qu'on nous dit (« Que voulez-vous que j'y fasse ? »)

Mais là où notre réflexion diverge par rapport à celle de H. Meschonnic, c'est lorsqu'il affirme que, pour franchir la séparation entre l'ordre et le chaos, le rythme doive se débarrasser des mythes et être athéologique. Or, si l'écriture hébertienne dispose d'un rythme bien particulier, c'est surtout grâce au souffle biblique et, dans un sens plus large, mythique, dont elle est imprégnée. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de notre travail, la plupart des citations qui rythment les textes hébertiens sont tirées des Écritures, qu'elles soient reprises telles quelles ou qu'elles aient subi le travail intertextuel d'intégration dans les écrits de l'auteure. Une même citation scripturaire peut être reprise d'un roman à l'autre, en s'enrichissant d'une

[301] *Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Gn, 1 : 3.

signification nouvelle en fonction du contexte dans lequel elle figure. Ainsi, un vers tiré du Psaume de pénitence (50 : 11), « Qu'ils dansent les os que tu broyas », évoque dans *Kamouraska* (p. 235) le meurtre du mari d'Élisabeth par son amant. Le même vers, repris dans *Les Fous de Bassan* (p. 141) par Perceval, l'enfant idiot des Brown, révèle, au sein du discours incohérent de celui-ci, la réalité terrible du meurtre des deux cousines par Stevens.

b) La métaphore – instrument alchimique de la fusion entre l'écriture et la parole créatrice

Le rythme « biblique » n'est pas le seul élément de la typologie des textes scripturaires ayant contribué à créer la dimension essentiellement poétique de l'écriture d'Anne Hébert. Si l'on étudie d'un point de vue stylistique les textes de l'auteure, on y décèle également l'influence extraordinaire de l'imagerie testamentaire qui, traduite par un foisonnement de métaphores ou de comparaisons, confère à l'écriture hébertienne un style très proche de celui des textes bibliques.

La métaphore est l'une des figures maîtresses de l'écriture hébertienne, aussi bien dans les poèmes que dans les textes en prose. Bien que la métaphore soit assez rapprochée sur le plan stylistique de la comparaison, les deux figures se différencient par un aspect important : si la comparaison unit les deux termes, le comparé et le comparant, à travers une relation analogique explicite (le plus souvent par « comme »), la métaphore, qui est une comparaison implicite, réduit sensiblement la distance entre les deux termes, en établissant entre eux un rapport d'identité (avec ou sans la prédication). Cette différence se traduit dans les textes hébertiens par une plus ou moins grande concentration verbale : les comparaisons semblent plus propices au développement narratif, alors que les métaphores, souvent employées dans le cadre de phrases averbales, sont les signes d'un langage poétique, plus dense et riche de sens.

Les deux figures sont présentes aussi bien dans la poésie que dans la prose, de telle sorte qu'on a l'impression d'une fusion des deux genres, les poèmes et textes

narratifs de l'auteure étant forgés de la même matière verbale. Si parfois les vers hébertiens se dilatent et prennent des allures de textes en prose (comme par exemple, dans le recueil *Mystère de la parole*), d'autres fois, ce sont les textes en prose qui aspirent à l'épuration verbale de la poésie, surtout dans les derniers romans et récits de l'auteure. Ainsi, dans *L'Enfant chargé de songes* ; *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* ; *Est-ce que je te dérange ?* et *Un Habit de lumière*, la substance narrative s'étiole de plus en plus, les phrases sont de plus en plus courtes, se réduisant parfois à un seul mot qui a la densité d'une métaphore. Dans *Est-ce que je te dérange ?*, le discours de Delphine ressemble à une litanie où des bribes de phrases sont reprises sans cesse, en créant un rythme obsédant :

> Plus rien à faire. Rien à dire. Rien à expliquer. Rien à rire. Rien à pleurer. Rien à manger non plus. Moi toute seule. Moi moins que rien. Moi qui marche depuis des jours. Des nuits. La soif. (EJTD, 13)

Les métaphores qui figurent dans les textes de l'auteure peuvent être rattachées, selon la classification de N. Frye, à deux types : dans la première catégorie on retrouve les métaphores « explicites », appelées en stylistique métaphores attributives, en raison de la présence de la prédication (« est ») ; la deuxième catégorie regroupe les métaphores « implicites », appelées également métaphores appositives[302], celles où les deux termes, le comparant (ou « phore ») et le comparé (ou « thème »), sont tout simplement juxtaposés[303]. Dans ce dernier cas, selon N. Frye, en mettant côte à côte les images qui entrent dans la relation métaphorique, l'auteur peut insuffler à son texte une plus grande puissance poétique. Parfois, les deux types de métaphores, l'explicite, puis l'implicite, s'enchaînent dans le texte hébertien, la force lyrique de celui-ci allant en se densifiant, comme dans *Les Fous de Bassan*, lorsque Olivia identifie la robe défaite de sa mère à la frange d'écume marine :

> Vague après vague elle interroge l'eau pour en tirer un secret. *Cette frange d'écume à ses pieds est-ce la robe de sa mère ?* Est-il possible que *la robe défaite de sa mère bruisse ainsi à ses pieds, vienne lui lécher les pieds avec cent petites langues froides*[304] ? (FB, 211)

---

[302] *Cf.* Frédéric Calas, *Introduction à la stylistique*, Paris, Hachette, 2007, p. 162-163.
[303] N. Frye, *Le Grand Code* (*La Bible et la littérature*), *op. cit.*, p. 101-104.
[304] Nous soulignons.

Le corpus hébertien contient aussi un éventail de thèmes et de motifs qui construisent, à travers le réseau de leurs récurrences, l'univers imaginaire propre à l'auteure et qui assurent la continuité thématique entre son œuvre poétique et romanesque. C'est ainsi que de nombreux thèmes hébertiens sont annoncés dans les poèmes et seront développés plus tard dans les romans de l'auteure. Le poème « Vieille image », où le sujet exprime sa volonté de détruire l'image du château de son enfance :

> Tout détruire
> Le village
> Et le château
>
> Ce mirage de château
> À la droite
> De notre enfance. (OP, 27)

préfigure le château dans lequel grandissent Michel et sa sœur Léa, dans *Les Chambres de bois*, château que le jeune homme quittera en compagnie de sa future épouse, Catherine, comme un endroit maudit, sans se retourner :

> Et du coup, il sembla à Catherine qu'on voulait laver son cœur d'un ardent, fabuleux château d'enfance prisonnier d'un pays de brume et d'eau. (CB, 45)

Un autre poème du recueil *Le Tombeau des rois*, « La chambre de bois », évoque, déjà par son titre, le roman homonyme. En outre, à l'intérieur du poème, la métaphore de la neige qui « fleurit sous un globe de verre » renvoie à l'image du rêve que fait Catherine dans *Les Chambres de bois,* où la maison des seigneurs, inaccessible, est posée « au creux d'une boule de verre » (CB, 33). D'autres romans hébertiens trouvent leur source dans des poèmes, comme *Les Fous de Bassan*, où les premières paroles d'Olivia dans son récit irréel d'au-delà de la mort, « Olivia de la Haute Mer », sont une reprise textuelle des premiers quatre vers du poème « Il y a certainement quelqu'un » :

> Il y a certainement quelqu'un
> Qui m'a tuée
> Puis s'en est allé
> Sur la pointe des pieds (OP, 44)

Seul le langage poétique permet, par le pouvoir de l'imagination, d'accomplir ce qui en termes courants est une impossibilité logique, ici, le fait de donner la parole à une morte. Pourtant, Anne Hébert nous rappelle que la poésie n'est pas la copie conforme de la réalité extérieure, qu'elle a sa propre réalité et qu'elle n'est fidèle à aucune autre vérité que celle de l'esprit créateur.

Quel rôle les modes d'écriture biblique jouent-ils dans cette condensation métaphorique qui caractérise l'œuvre hébertienne ? L'écriture hébertienne, profondément influencée par le modèle testamentaire, doit sa vitalité intarissable à la force métaphorique qui réunit le langage ordinaire à la vie intime du poète. C'est ainsi qu'avec une pauvreté verbale apparente, le poète réussit à créer un univers imaginaire hautement symbolique et très complexe. Afin de saisir pleinement le message poétique de l'œuvre hébertienne, il est nécessaire, comme le suggère Pierre Emmanuel, de traverser toute « l'épaisseur du sens[305] » des mots employés, se méfier de leur apparente simplicité pour accéder à leur richesse symbolique. C'est pour cette raison que les textes hébertiens se prêtent à une lecture à plusieurs niveaux, le niveau le plus « profond » étant représenté par leur dimension mythique et poétique. Ainsi, *Les Fous de Bassan* peut se lire aussi bien comme un roman policier, constitué des témoignages des principaux acteurs impliqués dans les événements survenus à Griffin Creek, mais aussi comme un roman polyphonique à résonance biblique dont l'organisation par lettres et par livres évoque clairement la structure des textes scripturaires. *Le Premier Jardin*, qui raconte en apparence le retour à Québec de Flora à la recherche de sa fille, retrace, au-delà de l'histoire personnelle des relations mère-fille, l'histoire des origines de la Nouvelle-France qui acquiert une dimension mythico-religieuse lorsque l'auteure assimile la naissance de la province québécoise au mythe testamentaire de la Genèse et attribue aux fondateurs du Québec l'identité des ancêtres mythiques bibliques de l'humanité : Adam et Ève.

[305] *Cf.* P. Emmanuel, « Présentation » de l'*Œuvre poétique 1950-1990*, *op. cit.*, p. 11.

c) La mise en abyme narrative de la dimension poétique de l'œuvre

Cette prééminence de la poésie se retrouve également dans les romans ou les récits de l'auteure à travers la mise en abyme au niveau narratif. Bon nombre de personnages hébertiens avouent leur passion pour la lecture des poèmes et pour la musique, comme Julien, dans *L'Enfant chargé de songes* ou Clara dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*. Ce n'est pas un hasard si les deux arts sont évoqués ensemble, car ce sont les deux attributs essentiels d'Orphée, le symbole par excellence de l'art lyrique. Ainsi, Clara, dont le père est taciturne, se laisse séduire par le monde de paroles et de musique de « Mademoiselle », l'institutrice du village, qui lui lègue tout son savoir, en lui apprenant à lire, à écrire, à compter et à jouer de la flûte à bec. L'institutrice lit passionnément des contes et des poèmes à sa jeune pupille pour la sortir de sa « profonde ressemblance avec l'herbe et les arbres, les bêtes et les champs, avec tout ce qui vit et qui meurt, sans se plaindre ni rompre aucun silence » (ACMLA, 35). Mais après la mort de celle qui l'avait « engendrée » spirituellement, Clara retrouve son état sauvage et son mutisme et cède à l'appel du sang dans ses veines, en se laissant séduire par le lieutenant anglais, fascinée par « sa voix, rien que sa voix, sa rauque douceur étrangère dénuée de sens » (ACMLA, 51).

Dans *Les Chambres de bois*, Michel réunit lui aussi deux passions : la lecture et le piano. Il délaisse Catherine, son épouse, et préfère passer des nuits blanches à jouer du piano ou à lire des poèmes en compagnie de sa sœur, Léa. Être ténébreux, comme sa sœur, Michel inverse l'ordre du jour et de la nuit, en espérant atteindre l'état orphique, mais l'inspiration artistique lui joue des tours, comme le remarque Catherine : « la musique […] souvent venait à manquer sous ses doigts » (CB, 74). Catherine aussi lit des poèmes pour « meubler » sa solitude dans les chambres de bois fermées où son mari l'oblige de vivre. Dans *L'Enfant chargé de songes*, Julien écrit son premier poème inspiré par l'étrange Lydie, la voleuse de chevaux qui rappelle, par sa nature

fugueuse, les mythiques Walkyries. C'est la mystérieuse Lydie qui encourage Julien et sa sœur, Hélène, à se mettre à l'écriture, en commençant par un échange de lettres :

> Un tout petit billet de rien du tout pour commencer, comme qui dirait une présentation de ma personne et de mon histoire personnelle. Après on verra. Peut-être est-ce qu'on ira jusqu'aux épîtres et aux poèmes. (ECS, 64)

Plus tard, en voyage à Paris, Julien assiste tous les soirs à des concerts de musique classique, se souvenant du bonheur que seule la musique, associée à la personne de Lydie, lui procurait dès son enfance. Dans *Héloïse*, on apprend que Bernard renonce à écrire des poèmes pour se consacrer à des études de droit, mais sa passion orphique sera ravivée et ré-incarnée par Héloïse, une créature envoûtante, surgie des enfers du métro parisien, qui mènera le jeune homme à sa perte. Plusieurs détails narratifs faisant allusion au mythe d'Orphée préfigurent la descente aux enfers de Bernard et sa passion dévorante pour Héloïse : le bronze de l'appartement représentant « Orphée jouant de la lyre, au milieu des bêtes sauvages, pâmées » (H, 10-11), une rue parisienne qui s'appelle « rue de la Harpe », la traversée de la Seine, en compagnie de Bottereau, le fleuve parisien devenant le Styx infernal et, bien sûr, le métro parisien.

Comme le fait remarquer Marilyn Randall, les figures poétiques masculines de l'univers hébertien semblent être des fils « maudits » à la vocation poétique manquée, « à savoir des fils frappés d'une malédiction née d'une mère dévorante dont ils ne peuvent se débarrasser[306] ». Le fait qu'aucun des protagonistes de l'œuvre ne parvienne à se consacrer durablement à l'écriture des poèmes est lié, d'une façon ou d'une autre, à la volonté maternelle : l'on apprend effectivement que Bernard abandonne la poésie au profit des études de droit pour accomplir « le vœu le plus cher de sa mère » (H, 13) ; Julien, bien qu'il écrive passionnément des poèmes à Lydie, ne peut pas obtenir l'amour de la fugueuse cavalière qui avoue préférer, dans la vraie vie, les gars plus rustres, tels qu'Alexis Boilard, n'ayant que faire d'un « enfant chargé de songes » comme lui. Après le drame familial causé par la noyade de sa sœur Hélène,

[306] Marilyn Randall, « Figures du poète chez Anne Hébert : fils maudits et filles de lumière », *Les Cahiers Anne Hébert n° 5 : Dimensions poétiques de l'œuvre d'Anne Hébert*, Université de Sherbrooke, Fides, 2004, pp. 67-85, p. 68.

Julien renonce à ses rêves poétiques ainsi qu'à ses études pour s'occuper de sa mère, devenue muette de douleur depuis la mort de sa fille.

Les textes en prose reflètent donc non seulement à travers leur organisation verbale, mais sur le plan de la narration, la nature fondamentalement poétique de l'écriture hébertienne. Qu'ils soient des êtres frustres, muets ou des amoureux de la poésie et de la musique, les personnages hébertiens modulent la tension entre le silence et la parole qui traverse la poésie et la prose de l'auteure.

B) LA PAROLE CRÉATRICE

La séparation, dans la critique traditionnelle, entre la poésie et la prose révèle une dichotomie plus profonde et plus grave encore, celle entre le langage et la vie, dichotomie qu'entretient la littérature à travers l'opposition entre l'oralité (« la voix vivante ») et l'écriture (« l'écrit-qui-est-mort[307] »). L'abolition de cette rupture entre les mots et les choses passe, d'après H. Meschonnic, par une revalorisation du langage ordinaire qui ne doit plus s'opposer à la poésie, mais constituer sa matière première. L'originalité de l'œuvre lyrique réside dans la capacité du poète de chercher des sens nouveaux à la source des mots, sans jamais oublier qu'il travaille avec un matériel vivant. Anne Hébert puise elle aussi dans les ressources métaphoriques du langage pour mettre au jour la « vie fraîche[308] » des mots à travers son écriture. Selon l'auteure, on doit avancer dans la lecture d'une œuvre littéraire originale comme en terre inconnue, en s'éloignant des sentiers battus. Cette affirmation trouve ses meilleurs arguments dans la poésie et la prose hébertienne qui sont en effet « vivantes », possédant cette fraîcheur verbale des grandes œuvres.

Comme l'indique le titre du recueil de poèmes *Mystère de la parole*, l'auteure attache une importance primordiale à la voix et à l'expression verbale dans son œuvre, laissant au deuxième plan l'*écriture*, dont le sens étymologique, *scriptura*, renvoie à la représentation écrite de ce qu'on dit ou de ce qu'on pense. Elle insiste de cette

[307] H. Meschonnic, *Les États de la poétique*, *op. cit.*, p. 103.
[308] Anne Hébert, préface à *Mystère de la parole* dans *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 60.

manière sur la matérialité du discours oral (par lequel on entend tout ce qui échappe au silence – les cris, les rires ou les pleurs, les paroles ou le chant) qui a le privilège de ne pas opérer de clivage entre le langage et la vie. Très souvent, Anne Hébert fait part au lecteur du timbre de la voix de ses personnages : la voix peut être « rauque », comme celle d'Éric, dans *Le Premier Jardin*, lorsqu'il prêche sa morale laïque à ses amis (PJ, 57) ; « basse et lente » (K, 35), comme la voix de Jérôme Rolland dans *Kamouraska* lorsqu'il s'adresse à son épouse ; « blanche » comme celle d'Élisabeth ou encore « flûtée » comme la voix de sa fille. On entend dans le même roman la voix « plate », « terne et servile » (K, 38) du docteur venu examiner l'époux d'Élisabeth.

Toutefois, malgré la primauté que semble accorder l'auteure à l'oralité dans ses textes, « au début n'est pas le Verbe, dans la genèse hébertienne, mais le silence », ce-dernier se définissant comme une « castration symbolique de l'organe de la parole[309] ». Les figures maternelles hébertiennes tentent invariablement de réduire au silence leurs enfants, comme Pauline, dans *L'Enfant chargé de songes*, qui interdit à Julien et à Hélène d'adresser la parole à Lydie, alors que les pères sont, la plupart du temps, plongés dans un mutisme absolu. Dans ces conditions, l'accès à la parole des personnages hébertiens se fait péniblement, la première manifestation verbale étant souvent le cri, comme symbole de l'impuissance du personnage à structurer l'expression de ses pensées ou de ses sentiments. Le meilleur exemple, dans ce sens, est représenté par Perceval, le frère « fou » de Stevens, dans *Les Fous de Bassan.* Témoin oculaire du meurtre accompli par son frère, ainsi que des circonstances de cet événement tragique, il ne peut, dans son état d'enfermement autistique, que s'exprimer à travers des cris :

> Pas de mots pour dire l'effet des merveilles dans ma tête. Déjà pour la vie ordinaire pas assez de mots. Il faut que je crie. De joie ou de peine. Une espèce de son incontrôlable. Commence dans mon ventre. Monte dans la poitrine. Serre ma gorge. Gicle dans ma bouche. Éclate à l'air libre. (FB, 140-141)

[309] Yvan Leclerc, « Voix narratives et poétique de la voix dans les romans d'Anne Hébert », in *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre (Actes du colloque de la Sorbonne)*, Paris, Hexagone, 1996, pp. 185-197, p. 190.

Nous avons vu précédemment que les figures féminines hébertiennes sont parfois investies d'un langage aux vertus créatrices grâce auquel elles ont le pouvoir de faire exister symboliquement les choses ou les êtres en les nommant. Cette faculté d'engendrer par la parole est à rapprocher du Verbe divin qui est l'instrument de la Création dans les récits scripturaires. Évoquer la « parole » biblique n'est qu'apparemment en contradiction avec la référence à la Bible comme « Écriture(s) ». Comme le fait remarquer H. Meschonnic[310], cette appellation de la Bible dans les langues européennes est due à la traduction du terme latin *Scriptura*, alors que l'étymon hébreu « Mikra » veut dire « lecture » à haute voix, en évoquant l'aspect oral de la Bible qui était lue devant une assemblée de croyants. Cette priorité de la « parole » par rapport à l'écriture se retrouve aussi dans les textes hébertiens, un exemple très pertinent dans ce sens étant fourni par *Les Fous de Bassan*, où la « parole » biblique est effectivement prononcée par le révérend Nicolas Jones qui, chaque dimanche matin, lors de la messe, lit à haute voix devant ses fidèles des passages édifiants des textes sacrés.

Dans *Le Grand Code*, N. Frye observe que le style oraculaire des textes bibliques est dû au fait qu'ils étaient récités devant un auditoire, la lecture à haute voix impliquant beaucoup plus de répétitions qu'un texte qui fait l'objet d'une lecture individuelle et silencieuse. Nous avons remarqué que la Bible a été un modèle culturel pour Anne Hébert et qu'elle a influencé non seulement le noyau thématique des œuvres de l'auteure, mais aussi l'organisation discursive de l'écriture. De même, nous avons vu que le rythme de l'écriture hébertienne est principalement fondé sur des répétitions binaires ou ternaires qui évoquent la dimension rituelle des textes sacrés, destinés essentiellement à être récités. Nous pouvons donc à présent dire que la poésie et la prose hébertienne ont, l'une et l'autre, une dimension « oraculaire » ou

[310] H. Meschonnic, *Les États de la poétique*, *op. cit.*, p. 51 : « le terme même de *Mikra*, qui désigne le corpus biblique, à la fois étymologiquement et fonctionnellement, signifie *lecture*, non pas lecture comme nous parlons d'une lecture qui s'oppose à l'écriture. *Mikra* suppose l'assemblée pendant laquelle on lit ou on lisait les textes en question, et cette lecture étant à voix haute, la notion conjugue, indissociablement à mon sens, l'oralité et la collectivité dans la lecture ».

orale du fait que la rhétorique biblique y a laissé son empreinte. On dirait que les textes hébertiens, tout comme les textes bibliques, ont besoin, pour « vivre », d'être entendus, lus de vive voix. Les textes de l'auteure répercutent d'ailleurs la hantise de bon nombre de personnages hébertiens qui, de peur d'être engloutis par le silence, s'accrochent à la parole comme pour se prouver à eux-mêmes et aux autres qu'ils existent. C'est le cas du révérend Nicolas Jones, dans *Les Fous de Bassan* qui récite les psaumes de David debout sur un rocher surplombant la mer (FB, 25), en essayant ainsi à la fois d'imposer sa force virile face à la mer/mère de et de s'affirmer en tant que porte-parole divin.

La vertu créatrice de la parole, telle qu'elle apparaît dans la Genèse biblique, où le monde se met à exister grâce à la parole divine, est présente également dans l'œuvre hébertienne, où l'auteur laisse entendre que le simple fait de *nommer* les êtres et les choses leur permet d'exister. La parole poétique est par sa nature même une parole créatrice, le poète étant cet artisan de génie dont l'unique matériel sont les mots du langage « ordinaire » qu'il illumine d'un sens nouveau en les nommant une deuxième fois. Cette idée de la poésie comme une seconde Création est chère à Anne Hébert qui tient à préciser dans la préface du recueil *Mystère de la parole* que le poète ne se substitue pas à Dieu, en se contentant d'écouter attentivement son inspiration : « L'artiste n'est pas le rival de Dieu. Il ne tente pas de refaire la création. Il demeure attentif à l'appel du don en lui[311] ». Cependant, le poète ayant le pouvoir absolu sur les mots, il est capable de les engendrer une deuxième fois, *poétiquement*, en leur offrant une deuxième existence, dionysiaque.

Anne Hébert insiste sur cette vocation créatrice des écrivains, et surtout des poètes dans son Québec natal qui est un pays tout nouveau, en attente d'être « cosmicisé » par la parole: « Notre pays est à l'âge des premiers jours du monde. La vie ici est à découvrir et à nommer[312] ». À travers la référence explicite au mythe

[311] Anne Hébert, préface à *Mystère de la parole* dans *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 61.
[312] *Ibid*., p. 62.

biblique de la Création qui surgit du néant grâce au Verbe divin, l'auteure souligne l'importance de la création littéraire comme « parole » et non comme lettre morte, simple « écriture », et met en évidence le lien indissociable entre le langage et la vie.

La dimension créatrice de la parole poétique est très présente dans les textes hébertiens, tout particulièrement dans le poème « Que Dieu soit » (*Le jour n'a d'égal que la nuit. Poèmes nouveaux*) qui établit une analogie évidente avec le texte de la Genèse biblique (« Que la lumière soit », Gn 1 : 3). Sauf que cette fois les rôles sont inversés, ce n'est pas Dieu qui crée le monde par l'intermédiaire du Verbe, mais le poète qui nomme son Créateur et le somme, à travers toute une série d'injonctions, d'émerger des ténèbres du néant et d'exister afin d'apaiser sa soif de présence divine :

> Dieu
> Paraissez
> Dans le sel et l'écume
> Soyez
> À ma demande
> Feu noir
> Qu'on presse
> Et désire
> Dieu
> Vivez
> De la pointe de l'aube
> À la racine du soleil (OP, 147)

Entrer en possession du verbe peut être pénible pour de nombreux héros hébertiens (surtout les personnages masculins) qui apparaissent comme des êtres frustes, réfugiés dans le mutisme à cause de leur incapacité de s'exprimer et de communiquer. Aussi l'accession à la parole (ou même à l'écriture, qui garde cependant un caractère oral) est-elle considérée par certains d'entre eux comme une victoire et une libération possible du silence destructeur. Ainsi, dans *Les Fous de Bassan,* Stevens Brown écrit une lettre-confession à son ami, Michael Hotchkiss, afin de délivrer sa conscience des souvenirs de la guerre et du meurtre atroce dont il a été l'auteur, et, ce faisant, il invoque les mots comme agents de son salut :

> Une sorte de page blanche et que les mots viennent à mon *appel* pour *dire* la guerre et tout le reste. Je les attends, un par un, pleins d'encre et de sang, qu'ils s'alignent sur le

> papier, dans l'ordre et dans le désordre, mais que les mots se pointent et me délivrent de ma mémoire[313]. (FB, 233)

Dans *Les Chambres de bois*, Catherine, obligée par son mari, Michel, à vivre dans l'espace confiné des chambres lambrissées de bois, doublement enfermée dans l'appartement et dans le silence que Michel lui impose, trouve une échappatoire verbale en invoquant des noms d'herbes aromatiques pour combler sa solitude :

> Et parfois, le soir, lorsque le temps durait trop, elle les appelait, un par un, comme des compagnies vivantes. Les noms surgissaient tour à tour, se rompant presque aussitôt sur la langue, descellant leur parfum intact : marjolaine, basilic, romarin, laurier, sauge… (CB, 105)

Néanmoins, il arrive que certains personnages investis de ce langage puissant l'utilisent à mauvais escient, le détournant de sa vocation originelle. Dans *Les Fous de Bassan,* le révérend Nicolas Jones transgresse sa fonction de porte-parole divin en s'identifiant au Fils de Dieu qui s'est fait homme. Il interprète dans un sens profane les paroles de l'Évangile de Jean (1 : 14) : « Et le Verbe s'est fait chair et Il a habité parmi nous » (FB, 18), l'image biblique de l'incarnation étant une allusion à sa propre chair en proie à de terribles tentations. Le passage du monde silencieux, innommé, à celui de l'expression verbale peut être parfois angoissant, ressenti davantage comme une dépossession et une aliénation de soi plutôt que comme une prise de pouvoir sur les mots. C'est le cas d'Aurélien, le père de Clara, qui a peur que sa fille, une fois initiée à la lecture et à l'écriture par l'institutrice du village, ne soit accaparée par ce nouveau monde « bavard et prétentieux » (ACMLA, 17).

C) L'IMAGERIE BIBLIQUE ET LITURGIQUE

Nous avons évoqué plus tôt, à propos de la dimension rythmique et métaphorique de l'écriture hébertienne, l'importance de l'inspiration biblique dans les textes de l'auteure. Mais l'influence du modèle scripturaire va au-delà de ces aspects stylistiques des textes, en jouant un rôle capital dans l'élaboration même du langage de l'œuvre. Les écrits scripturaires sont présents dans l'œuvre à travers toute une imagerie biblique et

[313] Nous soulignons.

liturgique. C'est ainsi qu'un abondant vocabulaire religieux parsème les poèmes et les textes en prose d'Anne Hébert. L'eau de la source est « consacrée » et dévoile la « vocation marine » du poète qui s'y mire (« Les grandes fontaines », OP, 15), l'amant de la « fille maigre » sera transformé en un « reliquaire d'argent » (« La fille maigre », OP, 29), les chandelles sont de « blanches tiges d'église » (« Inventaire », OP), la jeune fille étend ses bras comme une « croix tremblante » (« La chambre fermée », OP, 35) qui évoque métaphoriquement l'épisode évangélique de la Crucifixion. Dans les romans, les références bibliques abondent aussi, soit sous forme de citations, soit à travers des allusions aux grands mythes bibliques (le Paradis terrestre, le Déluge, l'Apocalypse) et Anne Hébert va jusqu'à emprunter le modèle testamentaire des écrits prophétiques dans la rédaction par « lettres » et par « livres » des *Fous de Bassan.*

En invoquant le rapport entre le style métaphorique de l'écriture hébertienne et l'inspiration biblique de l'auteure, nous devons donc tenir compte de l'influence considérable de l'imagerie biblique et liturgique sur son univers fictionnel. Les métaphores et les comparaisons d'origine testamentaire sont très nombreuses dans l'œuvre hébertienne, contribuant à forger un véritable « style scripturaire », bien que l'utilisation des images sacrées se fasse, la plupart du temps, dans un contexte laïque. Anne Hébert renvoie aux épisodes de l'Ancien ou du Nouveau Testament (la Création, le Déluge, la Passion du Christ, l'Apocalypse) à travers des allusions narratives ou de simples images qui, insérées dans le contexte hébertien, constituent plusieurs faisceaux thématiques de métaphores et de comparaisons bibliques. Ainsi, toute une imagerie biblique se cristallise autour des figures mythiques d'Ève, de la Vierge Marie, du Christ, du Dieu-Père ou du diable, du mythe des origines (la thématique de la faute originelle et du paradis perdu) ou encore de l'apocalypse et de l'enfer chrétien.

Dans *Est-ce que je te dérange ?*, Delphine, la jeune Québécoise « sans pays » et submergée par son chagrin d'amour, se réfugie dans le lit d'Édouard pour mourir. Cet événement tragique marque profondément le jeune homme pour qui la disparition

de Delphine prend une dimension cosmique, telle la séparation de la terre et de l'eau dans la Genèse biblique :

> Le plus grand dérangement[314] du monde, lorsque la terre et l'eau se sont séparées, dans un fracas d'écume et de lave en fusion, n'aurait sans doute pas eu plus d'effet sur moi que Delphine, sa mort sur le dos, qui entre dans mon lit. (EJTD, 133)

Dans *Les Fous de Bassan*, Stevens Brown, assimilé au personnage biblique de Caïn, se souvient que, pendant son enfance, il s'était fait battre par son père qui semblait vouloir ainsi « extirper du corps de l'enfant la racine même de la puissance mauvaise, lâchée dans toute la maison, depuis les premiers jours du monde » (FB, 87). L'utilisation métaphorique de la référence biblique donne une dimension mythique à la faute que porte en lui Stevens qui semble se trouver, dès sa naissance, sous un signe annonciateur de destruction.

Le mythe de l'Ève biblique est, comme nous l'avons vu, un des mythes centraux de l'œuvre hébertienne autour duquel s'organise tout un ensemble de métaphores, en révélant les différents aspects du personnage mythique. Dans *Les Fous de Bassan*, l'adolescente Nora Atkins, en découvrant son pouvoir de séduction, s'identifie à Ève ou plutôt à sa sœur « noire », Lilith, et revendique l'égalité avec l'homme, se disant « faite du limon de la terre, comme Adam, première comme Adam » (FB, 116). Dans *Le Premier Jardin*, c'est le côté maternel de l'Ève mythique qui est le plus prégnant, l'actrice Flora Fontanges étant identifiée métaphoriquement à la « reine aux mille noms, la première fleur, la première racine, Ève en personne » (PJ, 99). Les fondateurs du « premier jardin » de la Nouvelle-France, Marie Rollet et Louis Hébert, font figure d'ancêtres mythiques de la province et sont identifiés à « Adam et Ève devant le pommier » (PJ, 77) du jardin d'Éden.

Toujours dans *Le Premier Jardin*, l'incendie qui ravage l'hospice Saint-Louis par une nuit d'hiver est évoqué par des images faisant référence au mythe biblique des origines et en même temps à l'Apocalypse : « L'âcreté de la fumée, une enfant qui

[314] L'expression « grand dérangement » est également une référence historique à l'exil forcé des Acadiens en 1755, lors de la prise de possession, par les Britanniques, des anciennes colonies françaises en Amérique. Cette expression, utilisée à propos de Delphine et reprise en écho par le titre du roman, suggère que la protagoniste pourrait bien être d'origine acadienne.

tousse et s'étouffe dans les ténèbres, le crépitement de l'*enfer* tout près, la *chaleur suffocante*, l'effroi dans sa *pureté originelle*[315]. » (PJ, 31)

L'imagerie scripturaire et liturgique liée aux anges et aux démons est également très présente dans l'univers de l'œuvre. Toujours dans *Le Premier Jardin*, l'auteure attribue au petit ami de Maud, Raphaël, un nom d'archange et l'identifie symboliquement à une créature séraphique : « Raphaël jouait le jeu comme un archange qu'il est, avec son sourire éclatant et ses grandes ailes invisibles repliées. » (PJ, 133) Dans *Les Fous de Bassan*, c'est Perceval qui apparaît, à travers l'une des visions du révérend, représenté sous les traits d'un ange de l'Apocalypse et symbolisant la justice divine à laquelle Nicolas Jones ne pourra guère échapper le jour du Jugement dernier : « Vu Perceval en songe, ange d'apocalypse, debout sur la ligne d'horizon, corps d'homme, tête de chérubin, les joues gonflées à tant souffler dans la trompette du Jugement. » (FB, 51) Ces serviteurs célestes qui incarnent la pureté et la sainteté sont parfois parodiés de manière impitoyable par l'auteure, comme nous l'avons déjà indiqué à propos des *Enfants du sabbat* où, pendant la messe solennelle dans la chapelle des Dames du Précieux-Sang, un « petit ange sale et puant » (ES, 172) fait son apparition devant les yeux effrayés de sœur Gemma. Le danseur étoile d'*Un Habit de lumière*, Jean-Ephrem de la Tour, avec ses « ailes d'argent sur les omoplates » est lui aussi un « Ange des Ténèbres » (HL, 66), qui se produit chaque soir sur la scène du Paradis Perdu. C'est lui qui poussera au suicide le jeune Miguel, follement enamouré de ce « soleil noir des fêtes nocturnes » (HL, 69), mais profondément malheureux de voir celui-ci le tromper avec sa propre mère. Les enfants innocents d'Élisabeth, dans *Kamouraska*, se transforment tout à coup en « anges cornus » (K, 20) dès que quelqu'un ose remettre en cause la bonne foi et l'innocence de leur mère.

Dans *Les Enfants du sabbat*, lorsque l'innocente et prude sœur Gemma se trouve destituée de sa fonction de sacristine, puis reléguée à la cuisine, elle doit

[315] Nous soulignons.

surmonter sa répugnance envers les odeurs nauséabondes des aliments périmés et son horreur face aux tâches salissantes qu'elle doit y effectuer (découper de gros morceaux de viande, écailler des poissons, nettoyer des abats, etc.). Sa déchéance est comparée, ironiquement, au sort terrible qui frappe le fidèle serviteur de Dieu, Job : « Son dégoût est extrême, comme si on l'avait précipitée dans un tas de fumier pour y vivre et pour y mourir. » (ES, 137)

Comme nous l'avons vu dans notre étude des mythes bibliques présents dans l'œuvre hébertienne, les références à la vie du Christ et surtout à sa Passion sont fort nombreuses dans l'imaginaire de l'auteure. Invariablement apparaissent, d'une œuvre à l'autre, les allusions à la couronne d'épines, au Chemin de Croix, au moment de doute du Christ à Gethsémani, à la crucifixion, aux stigmates du Sauveur. Ainsi, dans *Le Temps sauvage*, les souffrances qu'endure François à cause de son rhumatisme sont comparées à une « *couronne d'épines* » (TS, 45). Dans le même ouvrage, Lucie décrit sa mère par la métaphore d'une « grande femme *crucifiée* » (TS, 155) dont elle veut se libérer afin de pouvoir s'épanouir et vivre heureuse. La même image de la crucifixion est évoquée dans la nouvelle « Le printemps de Catherine » où le désordre dans lequel le pays est plongé à cause de la guerre prend une ampleur apocalyptique aux yeux de la jeune religieuse, Nathalie, qui quitte son couvent pour fuir l'envahisseur. Il lui semble que Dieu a oublié ce monde immergé dans le chaos, où seule persiste, au centre de la terre, « la cicatrice d'une *croix* » (T, 98), symbole d'une souffrance ancienne qui ne peut rien contre l'horreur de la guerre. L'image de la femme crucifiée du *Temps sauvage* réapparaît dans un autre texte hébertien, *Les Chambres de bois*, à propos de Lia, la sœur de Michel : « De nouveau elle leva les bras, et elle tremblait, grande furie, crucifiée sur la porte. » (CB, 123) Enfin, dans *Kamouraska*, c'est le docteur Nelson qui, adossé à un arbre, a l'air d'un « crucifié » (K, 146), image qui présage la souffrance qui sera infligée au docteur ; en effet, après avoir tué le mari d'Élisabeth, le docteur Nelson va échanger son rôle de bourreau contre celui de

victime de la passion d'une femme, se retrouvant seul à affronter la justice pour le meurtre auquel Élisabeth l'avait incité.

Parfois, les allusions au Fils de Dieu acquièrent, dans l'œuvre hébertienne, un caractère parodique. Ainsi, dans les *Fous de Bassan*, la nature lubrique du révérend, attiré par la jeune chair de ses nièces, est soulignée à la fois par la métaphore du loup prêt à dévorer sa proie et par la comparaison avec Jésus tenté par le diable dans le désert : « Le loup a la figure de mon oncle Nicolas, son habit noir et sa corpulence, son air confus d'homme consacré que le démon tente *comme Jésus sur la montagne*[316]. » (FB, 128) Dans « Le printemps de Catherine », La Puce, une jeune femme au physique ingrat, emploie des termes moqueurs pour décrire la situation embarrassante dans laquelle se trouve la religieuse qui, plus avenante qu'elle, doit subir les avances brutales d'un soldat. La métaphore de l'agneau, déclinée au féminin, et le sens du sacrifice christique acquièrent, dans le contexte hébertien, une dimension caricaturale : « Nathalie, *agnelle tondue et consacrée*, voici l'heure du sacrifice auquel tu étais destinée depuis le partage des parts, de toute éternité. » (« PC », 98)

Dans *Les Enfants du sabbat*, où la réécriture du mythe christique fait l'objet d'un détournement parodique, Julie s'amuse à faire apparaître son frère Joseph dénudé devant les yeux effarouchés des deux religieuses chargées de la surveiller dans sa cellule, en soulignant, de manière irrévérencieuse, sa ressemblance avec Jésus : « Plus nu que le Christ sur la croix. Trop beau, sans doute, pour être un homme. » (ES, 149) Convoquées dans le bureau de la mère supérieure afin de s'expliquer, les deux bonnes sœurs décrivent à celle-ci avec maints détails la vision bouleversante du jeune homme entièrement dévêtu. Le débat sur l'identité de l'étrange apparition tourne au ridicule, les religieuses assurant mère Marie-Clotilde qu'il ne pouvait s'agir ni du Christ, ni de saint Sébastien : « Il n'avait pas de linge du tout autour du ventre. Il était tout nu. » (ES, 155)

[316] Nous soulignons.

La symbolique scripturaire du mystère eucharistique intéresse beaucoup Anne Hébert qui s'en sert souvent dans l'univers imaginaire de ses récits. Le titre même du recueil poétique hébertien, *Mystère de la parole*, trouve sa source dans la métaphore chrétienne de l'Eucharistie. En renvoyant à la signification biblique et liturgique du « mystère », l'auteure confère un caractère sacré à la création poétique. Tout comme le Christ qui partage son pain (et symboliquement son corps) avec ses disciples, la poésie est ce qui permet à l'auteure de rompre sa solitude par la parole « communiée », partagée avec son lecteur. Dans *Le Temps sauvage*, Sébastien décrit sa mère, Agnès, par une identification métaphorique avec les aliments du repas sacré (le pain et le vin), même si la référence liturgique acquiert dans le contexte un sens burlesque, par l'association sacrilège entre les symboles saints et diaboliques : « La robe noire de ce royaume, c'est elle. Le prêtre et le démon, c'est elle ; le pain et le vin, le juge absolu, le cœur et la tête, c'est elle, elle, elle seule ! » (TS, 63) Le comble du retournement sacrilège des images eucharistiques apparaît dans *Les Enfants du sabbat* par la mise en parallèle de l'acte sexuel incestueux entre sœur Julie et son frère et la communion sacrée : « Le sexe, plus tendre et doux qu'aucune autre douceur et tendresse de la terre, va se nicher dans mon ventre, comme une hostie fondante dans mon palais. » (ES, 150) Dans le même roman, Philomène s'adresse aux participants à la messe sabbatique en assimilant ses enfants, de façon impie, aux éléments de la transsubstantiation du corps du Christ : « Ceci est ma chair, ceci est mon sang ! » (ES, 36)

Les allusions aux récits des Évangiles sont fort nombreuses dans les textes hébertiens. Ainsi, dans *Le Premier Jardin*, on retrouve une référence à l'épisode de la résurrection de Lazare, l'auteure associant métaphoriquement son personnage, l'actrice Flora Fontanges, au héros scripturaire. Lorsque son interprétation du rôle de Winnie dans *Oh les beaux jours !* est finie, Flora se détache de cette vieille femme exsangue, si proche de la mort, qu'elle avait incarnée sur scène et la lenteur de ses gestes évoque l'image d'une ressuscitée qui se réapproprie sa vie : « Flora Fontanges

baisse les bras. Revient à elle lentement. Lazare, sortant du tombeau, a peut-être éprouvé cela, cette extrême lenteur de tout l'être qui doit réapprendre à vivre. » (PJ, 46)

L'imagerie autour du feu infernal est très présente dans l'œuvre où elle symbolise souvent la représentation angoissante du châtiment divin par les flammes de l'enfer chrétien. Ainsi, dans *Kamouraska* Élisabeth évite de replonger dans son passé, de peur de réveiller la mémoire de sa faute : « La folie renaîtra de ses cendres et je lui serai à nouveau livrée, pieds et poings liés, fagot bon pour le feu éternel. » (K, 18) L'obsession du meurtre de son premier mari, dont elle a été complice, se traduit par l'identification métaphorique des sept enfants d'Élisabeth du deuxième mariage avec les « sept péchés capitaux » (K, 19-20). Ailleurs, la seconde servante de Jérôme Rolland, Florida, incarne aux yeux d'Élisabeth une « fille de l'enfer » (K, 33) et même le diable en personne.

Les allusions au Diable ainsi qu'aux symboles démoniaques, sont fort nombreuses dans l'imaginaire hébertien. Satan, l'adversaire de Dieu dans les textes scripturaires, incarne symboliquement dans l'œuvre de l'auteure le côté ténébreux des personnages, leur face dissimulée et inquiétante. Plusieurs protagonistes hébertiens sont comparés au prince des ténèbres, comme Agnès, dans *Le Temps sauvage* où Isabelle définit le caractère sévère et austère de sa tante comme un attribut diabolique : « Tante Agnès, vous êtes comme le démon. » (TS, 86) Cette réflexion d'Isabelle fait écho à celle d'un autre protagoniste hébertien, François, dans *Le Torrent*, à propos d'Amica, l'étrange bohémienne qu'il accueille chez lui et qu'il identifie métaphoriquement à une créature infernale : « Amica est le diable. Je convie le diable chez moi. » (T, 44) D'autres héroïnes hébertiennes, telles Catherine, dans *Les Chambres de bois* ou encore Lydie, dans *L'Enfant chargé de songes*, se voient attribuer une nature démoniaque en raison de l'attirance et de la fascination pernicieuses qu'elles exercent sur les personnages masculins.

II. STRUCTURES NARRATIVES BIBLIQUES ET CRÉATION ROMANESQUE

Nous allons conclure notre recherche sur l'influence des mythes et des textes bibliques sur l'œuvre d'Anne Hébert en nous intéressant plus particulièrement aux *Fous de Bassan*, le roman hébertien qui illustre à plusieurs niveaux (mythique, intertextuel, stylistique et narratif) l'impact des écrits testamentaires sur l'œuvre. Nous étudierons, dans un premier temps, le « Livre du révérend Nicolas Jones » afin de mettre en évidence le style scripturaire utilisé par le personnage-narrateur, ainsi que la structure narrative biblique de son récit. Nous analyserons ensuite la construction d'ensemble du roman qui, à travers la rédaction par lettres et par livres, révèle l'influence des structures narratives testamentaires.

A) LE LIVRE DU RÉVÉREND NICOLAS JONES – DE LA GENÈSE À L'APOCALYPSE DE GRIFFIN CREEK

Le livre du révérend Nicolas Jones est daté de l'automne 1982, quarante-six ans après le drame qui a bouleversé la communauté de Griffin Creek dans l'espace d'un été. Qu'est-ce qui déclenche, aussi longtemps après l'été 1936, le récit des malheurs que le pasteur préférerait oublier ? Nicolas Jones est un homme très important pour sa communauté de fidèles dont il est le guide spirituel, et en se remémorant les circonstances du meurtre de ses deux nièces, il s'interroge sur sa propre responsabilité dans la tournure tragique des événements. Le présent n'étant point glorieux, il replonge dans le passé afin de chercher les réponses sur ce qui a entraîné la déchéance du « peuple élu » de Griffin Creek et de retrouver la faute originelle qui a provoqué la « chute » de la communauté du village.

Le révérend, lecteur assidu de la Bible et connaisseur des histoires sacrées, rythme son récit par de nombreuses citations bibliques, tirées, pour la plupart, des Épîtres de saint Paul, même si le sens des paroles liturgiques est le plus souvent

détourné de façon à justifier ses pensées et ses actes. Il se plaît ainsi à donner à son « livre » des allures mythiques, en l'inscrivant dans un contexte narratif biblique. En effet, sa narration des origines jusqu'au déclin de la communauté anglophone du village semble s'inspirer du modèle des récits scripturaires, de la Genèse jusqu'à l'Apocalypse. En remontant aux origines historiques de son peuple, Nicolas Jones évoque d'abord l'arrivée de la communauté anglophone sur une terre vierge en bord de mer comme une naissance mythique, rappelant l'incipit de la Genèse :

> Au commencement il n'y eut que cette terre de taïga, au bord de la mer, entre cap Sec et cap Sauvagine. Toutes les bêtes à fourrure et à plumes, à chair brune ou blanche, les oiseaux de mer et les poissons dans l'eau s'y multipliaient à l'infini. (FB, 14)

Le monde se présente tel qu'il était aux premiers jours de la création, comme le souligne la citation biblique du révérend : « Et l'esprit de Dieu planait au-dessus des eaux. » (FB, 14) Les quatre familles de loyalistes, les Jones, les Brown, les Atkins et les Macdonald qui arrivent depuis la Nouvelle-Angleterre s'enracinent sur ces terres sauvages concédées par le gouvernement canadien et y fondent le village. C'est l'âge paradisiaque de Griffin Creek, où rien de mal n'est encore arrivé, car ce n'est que deux siècles plus tard que, dans l'espace d'un seul été, tout va basculer pour cette communauté de fidèles.

Puis, à travers le récit du pasteur, on comprend qu'au fil du temps, la faute s'est introduite dans cette communauté qui a été pervertie, à l'instar du peuple de Dieu dans la Bible, entraînant la punition divine. Même s'ils sont soumis aux lois de l'Église et de Dieu dont l'autorité est représentée par le pasteur, les habitants de Griffin Creek subissent sans cesse les assauts irrépressibles de leurs propres passions sauvages. Nicolas Jones exprime la cause de la destruction du village par le biais d'une citation biblique de la Genèse qui fait référence à la corruption de l'humanité ayant précédé le déluge : « *La terre se corrompit à la face de Dieu et la terre est pleine de violence*. » (FB, 43) L'interrogation essentielle qui émane du livre du révérend porte sur l'identité de celui qui a commis la première faute par laquelle les hommes et les femmes de Griffin Creek se sont vus expulser de l'espace-temps paradisiaque qui leur avait été

octroyé. Tout en cherchant l'origine du mal ayant atteint les habitants du village, Nicolas Jones assure que ce n'est pas son neveu, Stevens Brown, qui a failli le premier, même si, à travers ses gestes meurtriers, il a considérablement précipité l'effondrement moral de la communauté. Comparé à Caïn, Stevens se fait chasser du village et subit la malédiction de ses propres parents, à l'instar de son ancêtre biblique, qui, pour avoir assassiné son frère, se voit condamné par la loi divine à l'errance.

Les lectures bibliques qui ponctuent les soirées du révérend reflètent ses inquiétudes les plus profondes, ainsi que sa recherche obsessionnelle de la faute originelle de Griffin Creek. Ainsi, il ne se sépare jamais des épîtres de Paul, se référant constamment aux affirmations et aux recommandations de l'apôtre pour justifier ses propres agissements ou encore pour nous faire part de sa vision misogyne des relations hommes-femmes. Le pasteur regrette d'avoir suivi l'exhortation paulinienne au mariage, « *par crainte de la concupiscence* » (FB, 31), car en épousant une femme stérile, il a été irrévocablement condamné à rester sans aucune descendance. L'obsession de la faute incrustée dans sa mémoire comme une tache indélébile est traduite par une autre citation des épîtres faisant allusion au Christ qui, par son sacrifice, affranchit tous les humains de leur vie de péché. Une autre lecture fondamentale du pasteur est représentée par le livre de l'Apocalypse qui préfigure symboliquement la fin du « peuple élu » de Griffin Creek. Le révérend renvoie à l'image biblique de celui qui « *veille et qui garde ses vêtements de peur de marcher nu et qu'on voie sa honte* » (FB, 38) pour souligner le sentiment de déshonneur qu'il ressent par rapport à son comportement incestueux envers sa nièce Nora. Il aperçoit également, à travers une vision onirique, Perceval sous les traits d'un ange apocalyptique soufflant dans la trompette du Jugement dernier, image hautement significative qui traduit sa crainte de devoir affronter la justice divine. La fin symbolique de la communauté est marquée par les deux violentes tempêtes, accompagnées de pluies torrentielles, qui s'abattent sur Griffin Creek pendant l'été fatidique 1936 et qui revêtent une fonction apocalyptique, envoyées qu'elles ont été sur terre pour punir et

faire disparaître une humanité pécheresse. Le récit du révérend présente une structure cyclique, la formule de la fin répondant en écho à la formule inchoative[317] et s'inscrivant elle aussi dans le cadre mythique biblique que souhaite donner Nicolas Jones à sa narration. Même si plus rien ne subsiste de la gloire passée de la communauté menacée de disparaître, le pasteur s'acharne à continuer son prêche devant quelques vieillards sans descendance afin de perpétuer le mythe de l'âge d'or de Griffin Creek et leur parler de Dieu « comme autrefois lorsque le monde était innocent » (FB, 54).

Le révérend Nicolas Jones - un « prophète » déchu

Le pasteur figure symboliquement comme le patriarche de la communauté de loyalistes américains à la tête de laquelle il se trouve. Il a ses racines profondément ancrées dans l'histoire de son peuple, car il est un descendant des Jones, l'une des quatre familles fondatrices du village qui ont débarqué en 1782 sur la terre entre cap Sec et cap Sauvagine. À l'instar des prophètes et des patriarches bibliques, il retrace sa généalogie paternelle, créant à cette fin, dans une annexe du presbytère, la galerie des ancêtres. Il y accroche les portraits de ses prédécesseurs, peints par lui-même, en remontant jusqu'au premier homme, l'ancêtre mythique qui avait mis les pieds sur la plage de Griffin Creek :

> J'engendre mon père à mon image et à ma ressemblance qui, lui, engendre mon grand-père à son image et à sa ressemblance et ainsi de suite jusqu'à la première image et première ressemblance, compte à rebours des Jones venus à Griffin Creek en 1782. Moi qui n'ai pas eu de fils, j'engendre mes pères jusqu'à la dixième génération. Moi qui suis sans descendance j'ai plaisir à remettre au monde mes ascendants jusqu'à la face première originelle de Henry Jones, né à Montpelier, Vermont. (FB, 15)

La perspective selon laquelle le révérend établit son ascendance est inversée par rapport aux généalogies patrilinéaires bibliques, car au lieu de commencer l'évocation de la lignée paternelle par ses ancêtres les plus éloignés, Nicolas Jones, en tant que dernier rejeton de sa famille, se prend pour un démiurge et « engendre » symboliquement ses ancêtres à son image, à travers une sorte de création à rebours,

[317] « Au commencement il n'y eut que cette terre de taïga, entre cap Sec et cap Sauvagine […] » (FB, 54). Cette formule finale du récit du révérend est presque identique à la formule par laquelle il commence sa narration « biblique » des origines de la communauté de Griffin Creek : « Au commencement il n'y eut que cette terre de taïga, au bord de la mer, entre cap Sec et cap Sauvagine. » (FB, 14)

cette genèse de son propre passé constituant un refuge et une consolation face au « gouffre abrupt » (FB, 20) représenté dans sa vie par l'absence d'un descendant.

Incarnation vivante du Verbe biblique, le pasteur loyaliste prêche dans la petite église du village, devant les fidèles au cœur fruste et à la parole rare, les merveilles des livres sacrés : « Maître des saintes Écritures, je leur parle au nom de Dieu. » (FB, 28) Nicolas Jones est lui-même un « élu » de Dieu, tout comme les prophètes et les apôtres qu'il évoque dans ses sermons, la vocation religieuse lui ayant été imposée d'en haut sans qu'il ait pu choisir :

> Je n'ai rien pu faire pour empêcher Dieu et je suis devenu ministre du culte comme celui qui voit Dieu devant soi et qui avance dans une nuée. La volonté de Dieu sur moi. Le désir de Dieu. La marque de l'agneau sur mon front. Le caractère ineffaçable. Je n'ai pas eu à choisir. J'ai été choisi. Désigné, appelé, entre tous ceux de Griffin Creek, pour accomplir l'œuvre du Seigneur. (FB, 24)

Toutefois, malgré la fonction sacerdotale qu'il doit assumer face aux habitants de Griffin Creek, le révérend manque parfois de conviction religieuse, comme nous l'avons déjà fait remarquer. La façon dont Nicolas Jones insiste sur le caractère prédestiné de sa mission laisse croire qu'il se justifie ainsi de n'avoir pas été un serviteur irréprochable de Dieu car, après tout, il n'a pas eu la possibilité de s'opposer à la volonté divine.

Bien que Nicolas Jones apparaisse comme le père spirituel de la communauté du village, il n'est pas à la hauteur de la fonction sacrée qu'il incarne, se décrivant lui-même comme un homme vieillissant, comme un « résidu d'une tribu en voie de disparition » (FB, 15), qui exerce un ministère dérisoire devant « quelques rejetons sans postérité » (FB, 14). Même l'apparence physique du pasteur frôle parfois le burlesque : « Fais des grimaces avec ma bouche, pareil à un poisson rouge qui lâche des bulles. Cet homme est vieux, grotesque, trop gros, ouvre et referme la bouche comme s'il tétait. » (FB, 34) L'écrivaine présente le personnage du révérend au moyen d'un chassé-croisé parodique entre plusieurs personnages scripturaires. Le pasteur se présente d'abord comme une figure caricaturale de Noé, le patriarche biblique : assis dans son bureau « qu'on ferme comme un demi-tonneau ventru » (FB, 21), il passe

ses soirées plongé dans ses pensées, ressassant à l'infini l'histoire tragique de l'été 1936 et avouant son impuissance à jouer le rôle d'émissaire sacré et à sauver son Arche. Sa propre maison, au lieu de représenter une coque protectrice, semble menacée de s'écrouler sous l'invasion végétale et minérale. Mais Nicolas Jones s'identifie également au premier homme selon la Création biblique, se disant « tiré du limon de Griffin Creek, par Dieu » pour accomplir sa mission d'homme consacré, bien qu'il finisse par rejoindre ses « frères sauvages et durs » (FB, 40) et devienne l'un d'entre eux. Enfin, le révérend affirme fièrement sa ressemblance avec le Christ, car à travers lui le Verbe se fait chair afin de transmettre la parole divine, même si cette chair sacrée qui est la sienne s'est avérée corrompue par des passions mauvaises, par des désirs incestueux.

Incarnation parodique de tous ces modèles scripturaires, le pasteur se sent responsable de la déchéance morale de la communauté dont il est le guide spirituel : « Dieu seul pourra me laver de l'ombre de ma faute et tout Griffin Creek avec moi que je traîne dans l'ombre de ma faute. » (FB, 48) En cherchant l'origine de cette déchéance, il se demande s'il n'a pas été, à cause de ses péchés charnels, celui qui a commis la faute primordiale ayant entraîné la perte de l'harmonie paradisiaque. Il suggère qu'une lourde responsabilité lui incombe dans le drame survenu à Griffin Creek et, au fil de son récit, il invoque ses nombreux péchés : il se sent coupable de désirer les jeunes corps de ses nièces ; coupable d'avoir poussé indirectement sa femme à la pendaison, après qu'elle a eu connaissance de ses attouchements sur le corps de Nora, dans la cabane à bateaux ; coupable également de vanité lorsqu'il s'enorgueillit du son de sa voix par laquelle il fait passer « le souffle de la terre dans le Verbe de Dieu » (FB, 28) pendant la messe ; enfin, coupable peut-être aussi d'un péché encore plus grave – bien qu'inavoué tout le long du roman – celui d'avoir commis l'inceste avec sa propre sœur. Nicolas Jones est également blâmable de ne pas avoir su maîtriser les passions sauvages de ses fidèles, la bonne parole qu'il prêche devant l'assemblée de croyants s'avérant impuissante face à la violence du

désir qui anime les hommes et les femmes de Griffin Creek. Ayant été désigné par la volonté de Dieu comme dépositaire du Verbe sacré, Nicolas Jones a failli à sa mission sacrée et la parole de l'Évangile qu'il continue à prêcher dans l'église de Griffin Creek, longtemps après le drame survenu en 1936, devant quelques vieillards, n'est plus qu'une parole vide de sens, inefficace, à laquelle lui-même, en tant que « frère indigne et pasteur légitime » (FB, 53) ne croit guère plus. La citation de l'Évangile selon Matthieu, placée en exergue du livre du révérend, prend tout son sens à la fin du récit de l'homme d'église : « Vous êtes le sel de la terre. Si le sel s'affadit, avec quoi le salera-t-on ? » (Mt, 5 :13) Ces paroles que le Christ adresse à ses apôtres, leur confiant la tâche de transmettre son enseignement aux hommes et de les éclairer par la parole de vie qu'ils proclament, soulignent l'importance de leur mission sacrée à laquelle ils ne sauraient manquer. Or, le révérend Nicolas Jones, « sel de la terre » de Griffin Creek, par la corruption de sa chair et de son esprit, a laissé s'affadir le Verbe qu'il était chargé de prêcher auprès des fidèles de sa paroisse, entraînant le « pourrissement » symbolique de sa propre chair et de celles des hommes et des femmes de la communauté.

B) LA STRUCTURE DES FOUS DE BASSAN – UNE STRUCTURE BIBLIQUE

Les récits des cinq protagonistes du roman – le révérend Nicolas Jones, Stevens Brown, Nora Atkins et Olivia Atkins, Perceval Brown – sont autant de versions des terribles événements survenus à Griffin Creek pendant l'été 1936. En outre, comme nous allons le voir, l'organisation en « livres » ou en « lettres » des récits respectifs de ces narrateurs évoque le modèle scripturaire des livres de l'Ancien Testament et celui des Évangiles ou des épîtres dans le Nouveau. A. Sirois a déjà souligné l'importance de l'influence biblique sur le roman hébertien, en affirmant que la structure de la narration serait inspirée du livre de la Genèse, le déroulement du drame survenu à Griffin Creek étant l'actualisation moderne du mythe du paradis terrestre (le jardin

d'Éden, la faute originelle, la chute et la punition divine)[318]. Nous montrerons par la suite que d'autres modèles testamentaires permettent de donner un nouveau sens à la structure polyphonique du roman.

Dès le premier regard, on constate que le roman contient quatre livres – rédigés, dans l'ordre[319], par le révérend Nicolas Jones, Nora Atkins, Perceval et « quelques autres » et Olivia de la Haute Mer – et des lettres appartenant à Stevens Brown (une première série de lettres datées de l'été 1936 et une dernière lettre rédigée à l'automne 1982) qui racontent tous la même histoire : celle de l'été tragique 1936 à Griffin Creek. Toutefois, il est important de noter que le récit d'Olivia de la Haute Mer constitue un cas particulier : il ne possède pas d'indication générique et, en outre, il est le fruit d'une impossibilité logique, car la narratrice-fantôme relate ses mémoires alors qu'elle n'est plus qu'une « écume de mer salée » (FB, 204). L'érudition judéo-chrétienne d'Anne Hébert se traduit par l'atmosphère « biblique » dans laquelle baigne le roman tout entier : chacun des protagonistes fait allusion, d'une manière ou d'une autre, à l'éducation et à la culture chrétiennes qu'on lui a inculquées. Les lectures bibliques qui ponctuent les soirées de l'homme d'église marquent également l'esprit de Stevens qui s'identifie au Christ, à travers une référence aux textes évangéliques. (FB, 88) Les histoires sacrées, racontées par le révérend lors de la messe dominicale, impressionnent profondément Perceval, les miracles accomplis par le Christ acquérant une dimension fantasque grâce à l'imagination débordante de cet enfant fou : « Le fils de la veuve de Naïm, l'aveugle de Jéricho, guérison d'une main desséchée. Jésus marchant sur les eaux. J'ai la tête pleine des merveilles débitées par le pasteur. » (FB, 140) Nora aussi se souvient des écrits testamentaires lorsqu'elle s'identifie à Ève, évoquant le récit biblique de la création de l'homme et de la femme. Cette récurrence des allusions aux images et aux textes sacrés, ainsi que l'intitulé « livre » figurant sur la

[318] *Cf*. A. Sirois, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 124. et sq.
[319] Il ne s'agit pas de l'ordre chronologique des livres, mais de l'ordre dans lequel ils figurent dans le roman. Le livre du révérend est daté de l'automne 1982, ceux de Nora Atkins et de Perceval Brown (et de quelques autres), de l'été 1936, et celui d'Olivia de la Haute Mer est sans date.

page de titre des récits-confessions de Nicolas Jones, de Nora et de Perceval, nous permettent de percevoir une ressemblance formelle entre les narrations des héros hébertiens et les « livres » prophétiques de l'Ancien Testament. Mais tandis que les récits des prophètes sont des interprétations de la parole que Dieu adresse à son peuple et concernent le présent ou le futur, les récits des protagonistes hébertiens se focalisent tous autour des événements dramatiques survenus à Griffin Creek pendant l'été 1936, apparaissant comme plusieurs versions d'une seule et unique histoire.

Stevens est le seul protagoniste-narrateur qu'on voie réellement accomplir le geste scriptural, aucune mention de l'acte d'écrire n'étant faite dans les livres des autres personnages-narrateurs. Bien que le récit du révérend Nicolas Jones soit présenté sous forme de « livre », curieusement, on ne retrouve aucun indice concernant la rédaction effective de ce livre par le pasteur qu'on n'aperçoit jamais en train d'écrire. La narration du révérend ressemble plutôt à une confession intime à travers laquelle il se remémore l'été tragique de l'année 1936. Les autres protagonistes du roman racontent, eux aussi, leur propre version des faits, mais ni Nora, ni Olivia, ni Perceval ne semblent se livrer en aucun moment à la pratique de l'écriture. Uniquement Stevens Brown, le neveu du révérend, qui relate les événements de 1936 dans les lettres qu'il adresse à son ami, Michael Hotchkiss, est aperçu en train d'écrire, installé sur la table de la cuisine de Maureen, sa cousine, (FB, 100) ou encore « à la lumière de la lune, assis dans [son] bateau » (FB, 107) le soir où il commet le meurtre de ses cousines. Enfin, quarante-six ans plus tard, dans sa chambre de l'hôtel Victoria à Montréal, il rédige dans son « cahier d'écolier à la couverture de toile noire » (FB, 233) sa dernière lettre, dans laquelle il dévoile toute la vérité sur le crime atroce qu'il a perpétré à Griffin Creek.

La question qui s'impose alors est de savoir qui écrit véritablement ? La particularité de la structure narrative du roman a interpellé plusieurs critiques qui se sont interrogés sur l'existence d'une réelle multiplicité des points de vue, étant donné que les cinq narrateurs racontent tous la même histoire et que leurs récits se

ressemblent étrangement, comme l'indiquent les nombreuses redondances et répétitions : « De livre en livre, de narrateur à narratrice, les mêmes images, les mêmes discours, les mêmes champs sémantiques obsessionnels reviennent inlassablement[320]. » M. Randall en déduit que, derrière les différentes versions de l'histoire, se cache un seul et unique écrivain fictif, incarné par Stevens Brown[321]. L'apparente pluralité des points de vue narratifs ne serait ainsi que la conséquence de l'éclatement d'une seule vision – celle du héros, meurtrier et scripteur à la fois – et ces « morceaux » narratifs, une fois assemblés comme les pièces d'un puzzle, permettraient de recréer la vision globale, intégrale des événements de l'été 1936 : la version de l'homme de foi (le révérend Nicolas Jones), le témoignage des victimes (Nora et Olivia) et enfin le récit du témoin fou (Perceval, le frère de Stevens), mêlé avec celui, collectif, des gens de Griffin Creek, ne feraient qu'actualiser, sous différentes facettes, le point de vue de l'unique narrateur, le meurtrier Stevens Brown.

Toutefois, dans la perspective biblique de notre interprétation, la structure narrative des *Fous de Bassan* ne saurait se réduire à cette hypothèse d'un seul personnage-narrateur, même si l'unité de vision à travers les cinq narrations nous intéresse fortement, mais d'un autre point de vue, comme nous le montrerons un peu plus loin. Il est vrai que les différents récits des protagonistes se répondent à plusieurs reprises en écho, comme lorsqu'ils reprennent la référence à la fameuse citation de l'Évangile de Jean : « *Et le Verbe s'est fait chair et Il a habité parmi nous.* » C'est dans le livre du révérend que l'allusion au texte sacré apparaît pour la première fois (FB, 18), étant reprise par Nora qui se l'approprie en la réécrivant au féminin : « Et moi aussi, Nora Atkins, je me suis faite chair et j'habite parmi eux, mes frères et mes cousins de Griffin Creek. » (FB, 118) Même si les différents protagonistes témoignent d'intérêts ou de désirs communs, voire d'une psychologie commune[322], comme le laisse entendre

[320] Marylin Randall, « Les énigmes des *Fous de Bassan* : féminisme, narration et clôture », *Voix et images*, n°43, automne 1989, pp. 66-82, p. 68.
[321] *Ibid.*, p. 75
[322] *Ibid.*, p. 68.

M. Randall, il est impossible de les rallier sous une seule et même identité, car l'actualisation même de ces intérêts ou de ces désirs est différente, en fonction du contexte narratif et de la subjectivité du protagoniste-narrateur. Ainsi, pour le révérend, homme d'Église imprégné de lectures bibliques, la citation évangélique est d'abord une allusion à son statut de porte-parole divin, bien que son enveloppe charnelle d'homme consacré soit corrompue. Dans le cas de Nora, l'adolescente qui prend conscience de sa féminité naissante, le Verbe fait chair est une métaphore qui symbolise l'éveil de son désir et la découverte de la sexualité.

Comment expliquer alors que, malgré cette multiplicité de points de vue, on a l'impression de lire la même histoire relatée cinq fois de suite, tous les narrateurs semblant revenir avec insistance sur les mêmes détails narratifs ? Comme nous l'avons souligné, en s'inspirant des modèles d'écriture bibliques, Anne Hébert a choisi d'intituler les confessions-narrations de quatre de ses personnages : « livres ». Si l'on se réfère au modèle scripturaire, l'on constate que la plupart des textes de l'Ancien Testament sont organisés en livres – livres historiques, livres poétiques et sapientiaux, livres prophétiques – alors que le Nouveau Testament, à part les Évangiles, est majoritairement rédigé sous forme d'épîtres, appellation canonique par laquelle on désigne les lettres des apôtres. Mais cette indication générique des écrits testamentaires ne semble pas suffisante pour rendre compte ni du style des récits ni de la structure d'ensemble du roman et des effets redondants de chaque narration. Nous avons également signalé l'absence de tout indice de l'activité scripturale chez ces narrateurs, en dehors de Stevens, comme si les récits nous étaient racontés oralement, sous forme de longs monologues intimes mélangeant des souvenirs, des pensées, des sentiments et des sensations. Or, dans le Nouveau Testament, comme le fait remarquer N. Frye, les Évangiles sont présentés comme si, à l'origine, ils étaient prononcés oralement, puisqu'ils étaient « centrés sur une figure qui parlait mais qui

n'écrivait pas[323] ». Tout le Nouveau Testament se présenterait comme un évangile qui n'est qu'une immense métaphore de la « Parole faite chair[324] ».

À la lumière de ces éléments, les récits des quatre protagonistes (le révérend, Nora, Perceval et Olivia) apparaissent comme autant d'« évangiles » qui disent et redisent la « Passion » de celles qui ont été sacrifiées sur la grève de Griffin Creek, le soir du 31 août 1936. Que leur parole soit prononcée ou non[325], elle arrive jusqu'à nous, lecteurs, grâce à l'auteure qui fait des incursions dans leurs esprits, nous livrant à la source leurs souvenirs, mêlés à leurs pensées les plus secrètes, à leurs sentiments et à leurs sensations. Cette technique narrative utilisée par Anne Hébert dans *Les Fous de Bassan* évoque le monologue intérieur des personnages, transposé sous la forme d'un flux ininterrompu de conscience, technique par laquelle J. Joyce et W. Faulkner ont révolutionné la littérature contemporaine, en faisant éclater la linéarité du récit. Chez Anne Hébert, comme dans les romans faulknériens tels que *Le Bruit et la fureur* ou *Tandis que j'agonise*, l'on rencontre la même multiplicité de points de vue appartenant à des protagonistes-narrateurs qui ne figurent pas explicitement comme les scripteurs de leur histoire. L'idée suggérée par l'auteur est, dans ce cas de figure, celle d'une « machine à lire et à projeter la pensée, d'une sorte de réflecteur[326] » qui serait braqué successivement sur chacun des personnages et qui évoque les procédés de capture cinématographique.

Le parallèle entre les récits des quatre protagonistes des *Fous de Bassan* et les Évangiles permet de mettre en évidence plusieurs ressemblances : comme les héros-narrateurs du roman offrent plusieurs versions des événements survenus à Griffin Creek, les rédacteurs des Évangiles racontent tous la même histoire, celle de la vie et de la Passion du Christ. Si les différents narrateurs du roman présentent des

---

[323] N. Frye, *La Parole Souveraine (La Bible et la littérature)*, *op. cit.*, p. 135.
[324] *Ibid.*, p. 131.
[325] M. Randall affirme que Nora ne saurait être la rédactrice de son livre, puisque sa voix serait muette, comme le laisse entendre l'allusion au Verbe qui est en elle « sans parole prononcée ou écrite, réduit à un murmure secret dans mes veines ». (M. Randall, « Les énigmes des *Fous de Bassan* : féminisme, narration et clôture », *op. cit.*, p. 72)
[326] Valéry Larbaud, *Préface* à W. Faulkner, *Tandis que j'agonise*, Gallimard, 1934, p. 11.

ressemblances ou des redondances, les récits évangéliques se répondent également en écho : leurs auteurs se citent mutuellement ou bien ils renvoient aux textes de l'Ancien Testament pour appuyer la révélation des messages prophétiques. Enfin, si les Évangiles n'ont de cesse de révéler le mystère du Verbe fait chair, n'oublions pas que l'allusion à la métaphore sacrée figure aussi bien dans les récits des narrateurs hébertiens, notamment dans le livre de Nicolas Jones et dans celui de Nora, sa nièce, même si elle y acquiert une signification profane. La matérialisation la plus forte de cette parole devenue « corps » se fait à travers le livre de Perceval Brown, le récit de ce narrateur fou – qui regarde et entend tout ce qui se passe – étant le reflet fidèle de sa perception sensorielle des événements. Même la narratrice du livre d'Olivia de la Haute Mer, qui n'est plus qu'un « pur esprit d'eau » (FB, 207), se remémore sa vie terrestre à travers des souvenirs profondément empreints des sensations qu'elle avait éprouvées de son vivant : en dehors des images très nettes de sa vie passée, elle se rappelle les bruits (le son de l'horloge de chez Maureen, le rire de Nora), les odeurs (l'haleine de fudge de Nora) et les sensations tactiles (comme le sable mouillé qui lui collait aux doigts lorsque, enfant, elle jouait sur la plage). Selon Anne Ancrenat, la structure énonciative de ce « Livre sans nom » « est au plus près de l'Écriture biblique, venue de l'au-delà, s'adressant au-dessus des eaux à l'humanité entière comme une écriture salvatrice[327] ». Néanmoins, comme les autres livres des *Fous de Bassan*, ce dernier, rédigé vraisemblablement par un revenant, ne porte aucun indice du geste scriptural de son auteur. Ceci permet d'affirmer que l'instance narratrice représentée par la voix d'Olivia confondue avec le souffle du vent est plus proche de la Parole que de l'Écriture biblique, tout comme les témoignages des autres acteurs-narrateurs du roman. En même temps, cette voix mêlée au vent, « originaire de la mer et porteuse des voix des femmes-ancêtres[328] » apparaît dans le roman comme l'expression

[327] Anne Ancrenat, *De mémoire de femmes. (« La mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*), Éditions Nota bene (coll. « Littérature(s) »), 2002, p. 121.
[328] M. Randall, « Les énigmes des *Fous de Bassan* : féminisme, narration et clôture », *op. cit.*, p. 72.

métaphorique de la féminité et rend compte d'une parole féminine sacrée proche de la toute-puissance verbale de la figure archétypale de la Grande Déesse.

Après avoir mis en évidence la ressemblance entre les récits des quatre protagonistes-narrateurs et le modèle des écrits évangéliques, nous allons nous intéresser à présent aux « lettres » de Stevens Brown. Pourquoi le responsable présumé des meurtres commis en 1936 sur la plage de Griffin Creek fait-il figure à part, étant le seul à structurer sa narration sous forme de lettres adressées à un ami de Floride, Michael Hotchkiss, qui ne répond d'ailleurs jamais ? Stevens a toujours eu cette volonté de se démarquer des autres, autant dans son apparence que dans sa manière de penser, et ce, jusque dans l'organisation de son discours. Il est le seul à avoir quitté le village pendant cinq ans, pour la plage ensoleillée de la Floride, voulant mettre une distance entre lui-même et sa parenté. De retour sur la grève de Griffin Creek, son village natal, il se sent comme un étranger et il veut se montrer comme tel à ses parents devant lesquels il refuse d'enlever son chapeau et ses bottes, symboles de sa nouvelle identité. Et puis, Stevens s'identifie explicitement au Christ, en raison de son « état de passage » (FB, 89) à Griffin Creek. Sauf qu'il est loin d'incarner une figure de sauveur pour les gens de son village, ne leur apportant rien d'autre que la destruction en précipitant leur perte. Stevens se présente, au contraire, comme une incarnation parodique du Christ, un « maudit Christ » (FB, 91), ainsi que l'appelle, dans un moment de colère, sa cousine Nora. Et pourtant, à l'inverse des autres protagonistes-narrateurs, cet apôtre du malheur est le seul à mettre par écrit l'histoire tragique d'un été, finissant par avouer qu'il est l'auteur du double meurtre. Rappelons-nous, lorsque le détective McKenna vient interroger Stevens après le drame, que ce dernier reste obstinément silencieux, comme le note son frère Perceval : « Le silence dure derrière la porte là où sont enfermés mon frère Stevens et McKenna. » (FB, 191) Et quand le détective parvient enfin à lui extorquer les aveux, comme nous l'apprend Stevens lui-même dans sa dernière lettre, « c'est comme s'il ne disait rien du tout » (FB, 194). Dans ce contexte, les lettres-confessions de Stevens viennent comme une

libération à travers l'écriture, comme une obligation de tout dire afin de se délivrer de sa mémoire et de rompre avec le passé, l'idée de devenir quelqu'un d'autre le poursuivant constamment :

> Faire le vide en soi et autour de soi. Habiter un espace nu. Une sorte de page blanche et que les mots viennent à mon appel pour dire la guerre et tout le reste. Je les attends, un par un, pleins d'encre et de sang, qu'ils s'alignent sur le papier, dans l'ordre et le désordre, mais que les mots se pointent et me délivrent de ma mémoire. (FB, 232)

M. Randall affirme à propos des instances narratives du roman hébertien qu'« avant d'être en présence d'une parole, on est en présence d'une écriture[329] », s'appuyant dans ce sens sur l'analogie entre « l'aspect livresque » des récits des protagonistes et les modèles d'écriture biblique. Le parallèle que nous avons effectué entre les livres des *Fous de Bassan* et le modèle évangélique du Verbe incarné nous permet de soutenir le contraire : dans le cas des protagonistes-narrateurs des *Fous de Bassan* il y a, avant tout, la Parole faite chair du révérend, de Perceval, de Nora et Olivia, et cette parole ne devient écriture qu'à travers les lettres de Stevens Brown.

L'étonnement que Stevens avoue avoir ressenti après le meurtre de ses deux cousines révèle l'irresponsabilité de son geste, motivé, semble-t-il, uniquement par le vent de folie, de désir et de rage qui avait pris possession de lui, le soir du 31 août 1936. La folie qui s'empare de Stevens le soir du drame, ainsi que les cris assourdissants des fous de Bassan qu'il semble être le seul à avoir entendu à ce moment-là renvoient, comme la critique l'a mis en évidence, au roman de W. Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, qui représente un important modèle pour le roman hébertien, tant en ce qui concerne la rédaction polyphonique que par la thématique du narrateur fou. « Le bruit et la fureur » constituent un motif central dans *Les Fous de Bassan* où l'expression apparaît également comme un écho intertextuel de la célèbre citation shakespearienne tirée de *Macbeth* et placée en exergue du livre de Perceval : « It is a tale told by an idiot, full of sound and fury. » (FB, 137) Il s'agit, chez Anne Hébert, de la fureur tragique des passions qui dévorent les protagonistes et mènent ceux-ci à leur

[329] *Ibid.*, p. 73-74.

perte. Le monde des *Fous de Bassan* est un monde bruyant, et c'est en présence des bruits perçants des oiseaux et des hommes fous que se déroulent les moments les plus dramatiques de l'histoire. Aux cris assourdissants des fous de Bassan répondent en écho les cris des deux jeunes filles qu'on assassine sur la grève de Griffin Creek ainsi que les cris et les pleurs de Perceval, incapable d'exprimer autrement l'atrocité du drame dont il a été le témoin impuissant. La fureur du sang qui avait animé Stevens le soir du 31 août 1936, traduite symboliquement par le vent, le bruit de la mer déchaînée et les cris des oiseaux fous, ne s'apaise qu'après le rituel barbare accompli par celui-ci sur la grève de Griffin Creek.

Ce « maudit Christ » qui précipite la « chute » et la destruction de la communauté du village s'avère être une personnification de l'Antéchrist qui, dans le récit apocalyptique biblique, vient anéantir l'humanité pécheresse à la fin des temps. À travers sa dernière lettre adressée à son ami Michael Hotchkiss, Stevens accomplit, en un dernier retournement parodique de la figure christique, la « prophétie » proclamée dans les « évangiles » des autres protagonistes-narrateurs. Il est celui qui passe à l'acte – l'acte criminel mais aussi l'acte de l'écriture – sa dernière lettre apparaissant comme la révélation ultime de ce que les autres « livres » ont annoncé : le meurtre de ses deux cousines, Nora et Olivia est raconté dans les moindres détails à travers le témoignage de Stevens. Le parallèle avec le récit eschatologique biblique met en évidence le rôle démoniaque du personnage : le jeune homme avait déjà quitté le village, chassé par les siens pour s'être opposé à la volonté de son père (serait-il l'ange déchu, Lucifer, que Dieu chasse de son royaume céleste, pour son orgueil ?). Il revient cependant dans son village natal, non pour délivrer les habitants de l'état de péché dans lequel ils sont plongés, mais pour parfaire leur anéantissement, après quoi il repart une deuxième fois pour ne plus jamais y retourner.

Cependant, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce n'est pas pour fixer la mémoire des sombres événements de l'été 1936 que Stevens décide de les mettre par écrit, mais bien pour s'en affranchir définitivement et devenir un homme nouveau, en

ressuscitant en quelque sorte. La surprenante affirmation de Stevens, à la fin de sa dernière lettre, laisse supposer qu'il se sent délivré de sa vie ancienne et absous de ses souvenirs empreints de culpabilité meurtrière. Affranchi de tout péché, Stevens se sent prêt à être accueilli au Paradis grâce à l'enfant fou, Perceval, qui semble être persuadé de l'innocence de son grand frère : « Que cet enfant m'accueille au Paradis. Amen. » (FB, 249) L'acquittement que Stevens obtient après son procès confirme le fait qu'il a été également innocenté aux yeux de la justice, ses aveux étant considérés comme « extorqués et non conformes à la loi » (FB, 249), cette issue inattendue laissant le lecteur plutôt perplexe. L'auteure laisserait-elle entendre par là une possibilité de rédemption pour Stevens, malgré son geste meurtrier ?

Le fait de mettre par écrit le témoignage des crimes qu'il a commis semble être une obligation de la plus haute importance pour Stevens, comme il l'indique à plusieurs reprises dans sa dernière lettre, comme s'il s'agissait d'un besoin pressant de délivrer sa conscience de la mémoire des atrocités qu'il a commises : « […] j'ai besoin de tout te dire. Une longue lettre écrite, page après page, dans un cahier d'écolier à la couverture de toile noire. » (FB, 233) Il est même prêt à invoquer le démon pour déclencher le processus de l'écriture.

Pourtant, malgré le rôle d'Antéchrist que nous lui avons attribué jusque-là, quelques indications dans le dernier courrier de Stevens permettent d'établir un parallèle étonnant entre le protagoniste hébertien et l'auteur du récit apocalyptique biblique. Tout d'abord, à l'origine du texte écrit se trouvent, dans les deux cas, des visions. En effet, c'est pour se délivrer des terribles souvenirs et images de cauchemar qui tourmentent sans cesse son esprit que Stevens décide de les mettre par écrit dans sa dernière lettre ; dans l'Apocalypse biblique, l'apôtre Jean reçoit, sous forme de visions, les révélations divines et a pour tâche de les consigner dans un livre. Ensuite, le héros hébertien, à l'instar du rédacteur testamentaire, témoigne des difficultés qui caractérisent le travail propre à l'écrivain. Ainsi, Stevens traduit sa recherche laborieuse des mots justes par une image plutôt cocasse : « Je mâche mes mots

comme des herbes, semblable aux vaches qui ont de la salive verte plein les dents. » (FB, 235) On retrouve là une allusion parodique au petit livre avalé par l'apôtre Jean, qui lui remplit les entrailles d'amertume mais qui s'avère doux comme le miel dans sa bouche[330]. Stevens apparaît ainsi comme une sorte d'apôtre satanique qui réalise, à travers son récit eschatologique, les prophéties annoncées tout au long du roman hébertien par les auteurs des quatre « évangiles », en mettant par écrit la terrible révélation de son forfait. Sa dernière « épître », datée de l'automne 1982, vient se placer à la fin du roman, de manière parfaitement symétrique par rapport au livre du révérend Nicolas Jones, rédigé à la même époque, mais situé au début des *Bassan de Bassan*. Les aveux du révérend acquièrent, par leur position initiale dans le cadre du roman, une valeur annonciatrice, prophétique, car ils guident le lecteur vers la révélation finale qui clôture le livre à travers le témoignage de Stevens.

[330] *Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, Ap, 10 : 10 : « Je pris le petit livre de la main de l'Ange et *l'avalai* ; *dans ma bouche*, *il avait la douceur du miel*, mais quand je l'eus mangé, il remplit mes entrailles d'amertume. »

CONCLUSION

Si les romans d'Anne Hébert conservent une grande qualité lyrique, malgré le développement narratif inévitable à tout texte en prose, c'est d'abord grâce à la continuité thématique et formelle qui existe entre ses textes poétiques et ses textes en prose. Néanmoins la qualité métaphorique de l'écriture hébertienne est due, en grande partie, à l'influence du style scripturaire et de l'imagerie mythique biblique. Imprégnés par la « parole » sacrée, les textes hébertiens auraient suivi le mouvement des Écritures, tant par le langage essentiellement métaphorique qui les traverse, que par l'organisation discursive et la forme des récits qu'ils mettent en scène.

Il est intéressant aussi de remarquer qu'il y a, dans la chronologie de la création littéraire hébertienne, une alternance des œuvres poétiques et des romans, récits et pièces de théâtre. Anne Hébert commence sa carrière d'écrivain en publiant des poèmes[331], elle poursuit par une pièce de théâtre en 1956[332], par un roman[333], en 1958, et par un troisième recueil de poèmes qui paraît en 1960. Mais, pendant presque une trentaine d'années, depuis 1965, année de parution du *Torrent*, jusqu'en 1990, l'auteure écrit uniquement des ouvrages en prose (des nouvelles, des romans ou du théâtre)[334] . À partir de là il y a comme une sorte de retour de l'inspiration lyrique, les recueils poétiques s'intercalant régulièrement entre les écrits en prose[335]. Sans vouloir faire de la critique historiciste, on peut tout de même se demander pourquoi les débuts poétiques de l'auteure sont suivis par une grande période médiane de création en prose et enfin, par une période finale qui réconcilie les deux formes d'expression littéraire ? L'auteure avait elle-même fourni une explication en avouant, dans un

---

[331] *Les Songes en équilibre* en 1942 et *Le Tombeau des rois* en 1953.
[332] *Le Temps sauvage*, Éditions HMH, 1956.
[333] *Les Chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958.
[334] *Kamouraska* (roman) en 1971, *Les Enfants du Sabbat* (roman) en 1975, *Héloïse* (roman) en 1980, *Les Fous de Bassan* (roman) en 1982, *Le Premier Jardin* (roman) en 1988 et *La Cage,* suivi de *L'Ile de la demoiselle* (théâtre) en 1990.
[335] *Œuvre poétique* 1950-1990 paraît en 1992, suivi d'un autre roman, *L'Enfant chargé de songes* (1992) et d'un nouveau recueil de poèmes, *Le jour n'a d'égal que la nuit* (1992). Suit un récit (*Aurélien, Clara et le Lieutenant anglais*, 1995), un autre recueil de poèmes (*Poèmes pour la main gauche*, 1997), un autre récit (*Est-ce que je te dérange ?*, 1998) et, enfin, un dernier roman (*Un habit de lumière*, 1999.)

entretien, qu'elle avait privilégié la forme romanesque dans ses écrits pour suivre la tendance littéraire de l'époque[336]. Toutefois, on peut reconnaître là aussi la démarche créatrice hébertienne comme une quête constante du Même (la poésie) à travers l'Autre (la prose), l'auteure étant souvent, comme l'a bien remarqué D. Bouchard, « un poète perdu dans le roman[337] ».

L'œuvre hébertienne, à vrai dire inclassable selon les catégories génériques traditionnelles, révèle sa nature éminemment poétique. Les textes lyriques et les textes en prose d'Anne Hébert se rapprochent grâce au rythme de l'écriture qui parcourt de la même façon les vers libres des poèmes et les écrits narratifs. L'examen des structures verbales binaires ou ternaires met en évidence l'influence de la rhétorique biblique sur la conscience poétique. En outre, les textes en prose de l'auteure sont commandés par le même souffle lyrique que ses poèmes, la voix de l'écriture hébertienne se faisant entendre sans cesse. Même si l'écrivain n'est pas Dieu – et Anne Hébert tient à le préciser dans sa préface au *Mystère de la parole* – il n'en est pas moins capable d'engendrer les êtres et les choses une deuxième fois, en les nommant métaphoriquement et donc, poétiquement, dans son texte. La prééminence de la poésie est également dévoilée par une mise en abyme au niveau de la narration, beaucoup de personnages hébertiens amateurs de poèmes et de musique laissant deviner leurs attributs orphiques.

Les frontières entre la prose et la poésie hébertienne s'effacent grâce à la force métaphorique du langage utilisé. La séparation entre le langage et la vie qu'avait noté H. Meschonnic dans le discours métalittéraire contemporain n'existe pas dans l'œuvre car celle-ci est la vie, le langage lui-même est la vie. En retrouvant cette unité entre la poésie et la prose, l'œuvre hébertienne témoigne de l'influence des modèles scripturaires, surtout les textes de l'Ancien Testament, écrits dans un langage métaphorique, où le sujet et l'objet sont liés par une énergie commune. D'ailleurs,

[336] *Cf.* R. Martel, « Anne Hébert, le charme sans bavardage », *op. cit.*
[337] D. Bouchard, *Une lecture d'Anne Hébert. La recherche d'une mythologie*, *op. cit.*, p. 46.

Anne Hébert associe sa conception de la poésie à la métaphore de la communion chrétienne : l'écriture devient ainsi une parole qui permet à l'auteure de rompre le silence et la solitude à travers l'acte créateur et de partager sa « création » avec le lecteur.

Enfin, l'influence du Grand Code de l'Art qu'est la Bible, selon l'expression de W. Blake, sur l'œuvre hébertienne, s'est traduite également au niveau des structures narratives, comme nous l'avons montré à propos des *Fous de Bassan*. Ainsi, la structure biblique du livre du révérend rappelle le schéma narratif de l'épopée scripturaire, de la Genèse à l'Apocalypse, alors que l'organisation polyphonique du roman en livres et en lettres révèle l'inspiration du modèle testamentaire des Évangiles et des épîtres. Nous avons mis en évidence, à la lumière de l'interprétation mythique biblique des *Fous de Bassan*, la nouvelle signification qu'acquiert la structure du roman par « lettres » et par « livres ». Les récits des quatre protagonistes – le révérend Nicolas Jones, Nora, Perceval et Olivia – ne font qu'annoncer la confession finale contenue dans le seul « livre » au sens propre du terme, écrit par l'auteur-meurtrier, Stevens Brown, la dernière lettre de celui-ci, placée, de manière significative, à la fin du roman, jouant le rôle d'une terrifiante révélation apocalyptique.

CONCLUSION

En entreprenant cette recherche sur l'influence de la Bible dans l'œuvre d'Anne Hébert, nous avons voulu montrer la place centrale qu'occupent les mythes et les intertextes scripturaires dans l'organisation symbolique de l'imaginaire hébertien. Les réflexions théoriques préliminaires sur les diverses définitions du mythe en général, du mythe biblique et du mythe littéraire, ainsi que des notions qui gravitent autour de ces concepts (archétype, symbole, thème, motif, image, représentation, métaphore, etc.) nous ont permis de préciser le cadre méthodologique de notre recherche. Il nous a également semblé important d'examiner les déterminations historiques, sociales et religieuses qui ont contribué à forger l'univers mythique biblique de l'œuvre d'Anne Hébert. La présentation du contexte de domination cléricale des années trente à quarante dans la société québécoise s'est révélée utile pour comprendre le climat moral rigoriste dans lequel évoluent bon nombre de personnages hébertiens. Enfin, nous avons voulu annoncer, dès cette première partie, les éléments qui façonnent la dimension mythique biblique de l'œuvre, éléments que nous avons repris et développés plus amplement dans la suite de notre étude : l'espace-temps mythique dans lequel Anne Hébert inscrit la trame de ses récits, les modèles bibliques de ses héros ou héroïnes, la présence des nombreux intertextes bibliques ainsi que les structures narratives inspirées des récits sacrés.

En revisitant plusieurs récits de l'Ancien Testament (la Création, le Déluge, Babylone, l'Exode) ou du Nouveau (les Évangiles, les épîtres de saint Paul, l'Apocalypse), de même que leurs protagonistes, l'auteure réinterprète dans une nouvelle perspective les représentations de l'imaginaire mythique judéo-chrétien, adoptant une distanciation critique dans son œuvre par rapport aux textes et aux mythes canoniques. Prenons l'exemple du mythe biblique de la Création auquel l'auteure s'intéresse particulièrement : présenté comme l'œuvre du Dieu-Père dans le

livre de la Genèse, ce mythe est renversé dans les récits hébertiens, l'origine mythique du monde étant attribuée désormais à une Ève aux dimensions cosmiques qui apparaît comme un avatar de la Grande Mère archétypale. De la même façon, l'arbre de la connaissance du bien et du mal, ainsi que le geste transgressif d'Ève, acquièrent une nouvelle valorisation dans l'univers de l'œuvre. L'arbre de science possède bien souvent chez Anne Hébert une connotation phallique, voire ithyphallique, ce « fruit » défendu par la morale chrétienne apparaissant comme un objet de désir pour les personnages féminins. Dans l'imaginaire hébertien de la « faute », tributaire d'un discours religieux culpabilisant, la perte de la virginité des jeunes filles est perçue comme une « chute » qui met fin à l'innocence originelle et à l'époque paradisiaque de l'enfance. En mettant en scène la violence avec laquelle le corps féminin est diabolisé au sein de la société patriarcale, Anne Hébert dénonce les préceptes cléricaux rigides de son époque, selon lesquels toute effusion charnelle est bannie, étant assimilée à une tentation démoniaque.

Le renversement parodique de l'autorité patriarcale représentée dans les Écritures par le Dieu-Père se poursuit à travers la réécriture des textes bibliques. Les nombreuses citations, réminiscences, allusions aux écrits canoniques présentes dans l'œuvre témoignent de la complexité des pratiques intertextuelles mises en place par l'auteure. Les intertextes sacrés sont souvent insérés dans les textes hébertiens sans référence explicite au texte-source ni démarcation typographique, semblant fusionner avec les écrits de l'auteure qui acquièrent ainsi une dimension « biblique ». En détachant les citations bibliques de leur contexte originel, Anne Hébert détourne leur signification initiale parfois avec humour, en gardant un ton léger ; cependant, d'autres fois, l'inversion parodique acquiert un caractère plus sombre, s'avérant être empreinte d'ironie voire de sarcasme. Ainsi, il arrive que l'auteure, lorsqu'elle remet en cause la toute-puissance du Dieu des Écritures, réécrive entièrement au féminin des passages scripturaires, affirmant ainsi sa volonté de faire accéder ses héroïnes à la parole investie de pouvoir créateur, au Verbe qui apparaît dans les Évangiles comme l'attribut

du Père ou du Fils. Cet « usage intensif » des allusions aux textes scripturaires ainsi qu'à la parole liturgique dans l'œuvre d'Anne Hébert permet finalement de mettre au jour « la dénonciation évidente d'un discours religieux dont l'excès fait perdre à l'homme la mesure de son humanité[338] ».

Cette subversion des symboles et des mythes testamentaires rattachés à la figure et à la Loi du Père est accompagnée dans l'œuvre hébertienne d'une nouvelle interprétation des trois incarnations mythiques de la féminité dans la tradition judéo-chrétienne – Ève, Marie et Lilith. En effet, nous avons pu constater que la représentation dans l'œuvre des deux figures féminines emblématiques respectivement de l'Ancien (Ève) et du Nouveau Testament (la Vierge Marie), est bien différente de la représentation biblique et liturgique. Si les textes canoniques présentent Ève comme le prototype de la mauvaise mère et de la séductrice maléfique, par la faute de laquelle l'homme a été banni du jardin paradisiaque, chez Anne Hébert sa figure est réhabilitée, la protagoniste du récit biblique des origines apparaissant comme la Première Mère aquatique ou terrestre que l'auteure rapproche des représentations archétypales de la Grande Déesse. Comme elle, Ève symbolise la matrice primordiale de tout le vivant, à l'encontre du texte scripturaire qui ne lui attribue qu'un rôle secondaire, associant la Création au principe masculin symbolisé par le Dieu-Père.

Le pouvoir séducteur d'Ève, évocateur de péchés charnels, est fortement culpabilisé dans la vision chrétienne où il est associé à la faute originelle et à l'origine de la déchéance humaine. Anne Hébert renverse cette valorisation négative de la féminité envoûtante, à travers des héroïnes qui assument pleinement leur attirance corporelle, comme Nora, dans *Les Fous de Bassan* ou encore Élisabeth, dans *Kamouraska.* Comme nous l'avons montré dans la première partie de notre recherche, cette diabolisation du pouvoir de séduction féminin puise sa source dans le discours

[338] A. Ancrenat, *De mémoire de femmes. (« La mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*), *op. cit.*, p. 159.

culpabilisant de la religion catholique au Québec des années trente à quarante. L'auteure s'attaque aux sources de la morale puritaine de son époque, en montrant que la représentation de la femme, dans l'imaginaire masculin, comme une corruptrice diabolique se construit sous l'influence de l'idéologie chrétienne. Les personnages hébertiens, surtout ceux qui évoluent dans le cadre social et historique de la grande domination cléricale au Québec (*Le Torrent*, *Les Chambres de bois*, *Les Enfants du sabbat*, *Kamouraska*, *Les Fous de Bassan*) subissent l'impact de l'idéologie rigoriste de l'Église qui interdisait toute jouissance, bannissait toute effusion charnelle, considérée comme une attirance démoniaque, et qui présentait le corps féminin, à la lumière du récit de la Genèse, comme une source de péché. À juste titre, A. Ancrenat souligne le fait que « l'imaginaire masculin peuplé d'images bibliques pervertit la réalité[339] », effectuant une confusion entre la fiction et la réalité. Ainsi, les héros des *Fous de Bassan*, tels Perceval ou encore Stevens Brown, dont l'esprit est dominé par les « merveilles » des Écritures, attribuent volontiers une nature « mauvaise » aux deux cousines devenues grandes et donc, semblables à toutes les femmes à travers lesquelles se réitère le scénario biblique autour du péché originel. Dans ce climat religieux oppressant, les passions refoulées des personnages masculins éclatent avec violence, le désir se manifestant souvent sous des formes déviantes, interdites par la morale. Dans *Les Fous de Bassan*, ces penchants pervertis s'expriment à travers la concupiscence des héros – de la simple tentative de séduction (Nicolas Jones et sa nièce, Nora Atkins) à l'accomplissement de l'acte incestueux (Stevens et ses cousines, Nora et Olivia). Dans *Les Enfants du sabbat*, où les rituels de sorcellerie apparaissent comme l'inversion parodique des rituels sacrés du couvent, on assiste à la relation incestueuse entre la fille et le père (Julie et Adélard), à l'initiation sexuelle ratée du fils par sa mère (Joseph et Philomène), ainsi qu'aux pensées lascives de Julie pour son frère Joseph ; même au couvent des Dames du Précieux-Sang, lorsque les passions

[339] *Ibid.*, p. 160.

secrètes des sœurs sont mises au jour, l'une des religieuses avoue l'amour qu'elle porte à une de ses consœurs.

La contrepartie chrétienne d'Ève, la Vierge Marie, représente dans l'imaginaire religieux la sublimation de la bonne mère, la conception virginale la faisant apparaître comme un idéal féminin rassurant, dépouillé de son enveloppe charnelle qui pourrait représenter une source de tentation. Cette vision chrétienne de la Madone, dépourvue des charmes inquiétants ou maléfiques associés à la Grande Déesse originelle, fait elle aussi l'objet d'un détournement parodique dans l'œuvre d'Anne Hébert. Ainsi, dans *Les Enfants du sabbat*, l'auteure tourne en dérision les rêveries douceâtres à travers lesquelles les religieuses du couvent, exaltées par la grossesse miraculeuse de la Vierge, s'identifient à celle-ci. L'auteure dénonce, à travers la naïveté des dévotes, la vision utopique de la maternité dans l'imaginaire chrétien et le refoulement, dans le cadre de l'institution cléricale, des penchants charnels perçus comme des péchés mortels. L'ignorance en matière de sexualité des vieilles filles contraintes à la chasteté par les règles monacales est raillée lorsque, voyant sœur Julie enceinte, ses consœurs sont émerveillées qu'elle ait conçu, du moins en apparence, un enfant toute seule, avec la seule intervention divine.

Enfin, Lilith, l'héroïne de la tradition rabbinique, bien qu'elle ne soit mentionnée que de manière épisodique dans les textes canoniques, joue un rôle fondamental au sein de la réécriture au féminin des mythes bibliques. Cette première femme d'Adam, selon la légende juive, supplantée par Ève, apparaît elle aussi comme une incarnation mythique de la mauvaise mère, mais elle symbolise une féminité encore plus inquiétante que celle de la protagoniste biblique, étant assimilée aux pouvoirs démoniaques et à la sorcellerie. C'est en s'inspirant librement de la figure de Lilith, modèle mythique de la femme insoumise au pouvoir mâle, qu'Anne Hébert entend délivrer ses héroïnes, prisonnières d'une société traditionnelle où le rôle de la femme se réduit à l'exercice de la maternité.

Grâce à cette affirmation de leur corps et de leur sensualité, les héroïnes hébertiennes – des mères ou des jeunes filles – revendiquent une féminité épanouie, même si, dans la communauté puritaine au sein de laquelle elles vivent, cela apparaît comme une manifestation de la nature foncièrement « mauvaise » et coupable de la femme. Plusieurs héroïnes de l'imaginaire hébertien sont ainsi associées, en raison de leur beauté et de leur pouvoir de séduction, à de redoutables sorcières. En voici quelques exemples : Élisabeth, la mère de famille adultérine et sa servante, Aurélie, dans *Kamouraska*, Lydie, la voleuse de chevaux, dans *L'Enfant chargé de songes*, Julie Labrosse, ainsi que sa mère, Philomène, dans *Les Enfants du sabbat*.

C'est toujours à travers la figure contestataire de Lilith qui, rappelons-le, se révolte contre la supériorité d'Adam au sein du couple, qu'Anne Hébert destitue le Dieu-Père de son rôle tout-puissant et démystifie l'autorité patriarcale, en investissant ses héroïnes avec le pouvoir du Verbe créateur. Le Verbe fait chair s'incarne non plus à travers des représentants mâles, créés à l'image du Dieu biblique, mais à travers des femmes ou de jeunes filles séduisantes, avatars de la Grande Déesse antique, qui usent de leur toute-puissance verbale pour s'imposer dans un monde où la Loi du Père s'effrite. En effet, dans l'univers hébertien peuplé de femmes aux fortes personnalités, dominatrices, les hommes, pères ou fils, apparaissent tels des êtres moralement faibles, physiquement diminués, voire inutiles. Les pères se voient, la plupart du temps, évincés de leur rôle de chef de famille, mis à l'écart par une figure maternelle toute-puissante qui s'arroge tous les droits concernant l'éducation des enfants. Quant aux fils, ils restent éternellement sous l'emprise de l'autorité de la mère, figurée telle une créature surdimensionnée qui évoque la représentation mythique de la Grande Déesse.

Comme nous l'avons mis en évidence dans le quatrième volet de la présente étude, l'influence testamentaire sur l'œuvre d'Anne Hébert ne se limite pas à la présence des figures mythiques et des intertextes bibliques, elle se révèle également à un niveau plus profond, celui même de la création littéraire. Nous avons évoqué la

dimension poétique de l'écriture hébertienne, dont la qualité métaphorique et rythmique est à mettre en rapport avec les modèles d'écriture bibliques, surtout ceux des textes de l'Ancien Testament qui témoignent d'une étroite relation entre la mythologie et la poésie. L'apparent dénuement des textes dont la substance narrative se condense souvent en un langage essentiellement poétique oblige le lecteur à traverser toute l'épaisseur de sens des mots utilisés afin d'en saisir toute la richesse des significations. La « lente fréquentation[340] » des Écritures par l'auteure a laissé son empreinte également sur le plan stylistique de l'œuvre où l'on retrouve toute une imagerie biblique et liturgique manifestée par des faisceaux thématiques de comparaisons et de métaphores ainsi que des amorces narratives empruntées aux textes sacrés, comme l'incipit de la Genèse, dans le livre du révérend Nicolas Jones (FB, 14).

Nous avons conclu notre recherche par l'étude du roman hébertien qui illustre à plusieurs niveaux (mythique, intertextuel, narratif) l'influence des modèles scripturaires sur l'œuvre d'Anne Hébert : *Les Fous de Bassan*. À partir de la structure narrative du roman en livres et en lettres, nous avons établi, à la lumière de l'interprétation mythique biblique, un parallèle entre les *versions* des événements passés à Griffin Creek pendant l'été 1936, racontées par quatre des protagonistes (le révérend, Nora, Perceval et Olivia), et les Évangiles qui sont des versions de la vie du Christ. Les récits des quatre protagonistes hébertiens sont, à l'instar des Évangiles, une parole faite chair (comme le suggèrent le révérend Nicolas Jones et sa nièce, Nora Atkins, dans leurs livres respectifs) et non une écriture à proprement parler. C'est uniquement au cinquième narrateur, Stevens Brown, auteur des lettres ou des « épîtres », qu'on peut attribuer le rôle de scripteur, car il est le seul qu'on voie effectivement s'atteler à la tâche ardue de l'écriture-confession. Ce prophète infernal scelle, par sa dernière lettre où il met par écrit ses visions cauchemardesques, la fin de l'histoire coïncidant avec la révélation des faits atroces que les autres narrateurs prophétisent dans leurs livres. En effet, Stevens dévoile enfin, dans sa dernière lettre, les détails du double meurtre qu'il

[340] *Cf.* M. Schneider, *Voleurs de mots*, *op. cit.*, p. 275.

a commis dans la nuit « lunaire » du 31 août 1936. La mise en évidence de la structure narrative « biblique » du roman, la présence des nombreuses citations scripturaires ainsi que les parallèles établis constamment entre les héros hébertiens et les protagonistes de l'Ancien Testament ou du Nouveau nous permettent désormais d'affirmer que *Les Fous de Bassan* est, plus qu'un roman mythologique, un roman mythologique biblique. Ceci explique pourquoi nous avons choisi de « sceller » notre recherche par ce roman hébertien qui résume, à lui seul, les multiples aspects du dialogue entre l'œuvre de l'auteure et la Bible.

Notre réflexion sur les mythes, les intertextes et les modèles d'écriture testamentaires chez Anne Hébert nous a permis de révéler l'influence profonde exercée par les Écritures sur la conscience littéraire de l'écrivaine. De cette proximité incessante entre les textes sacrés, leur Parole et la parole-écriture poétique d'Anne Hébert sont nées des œuvres qui portent un regard critique sur les mythes et les symboles rattachés à la tradition patriarcale dans l'imaginaire judéo-chrétien. En réinterprétant d'un point de vue féminin l'imaginaire mythico-religieux bâti autour de la figure du Dieu-Père, Anne Hébert dénonce les représentations stéréotypées de la féminité, le clivage traditionnel établi entre les trois figures mythiques de la vierge, de la mère à la sexualité niée et de la séductrice, toutes soumises à l'autorité du *pater familias* et, dans un sens plus large, à la Loi du Père. En investissant ses héroïnes avec la Parole de pouvoir et en leur restituant le pouvoir du corps, l'auteure revalorise leurs modèles mythiques – les héroïnes « maudites » de la mythologie biblique, telles Ève ou Lilith. Après avoir destitué le Dieu-Père de son rôle de Créateur omnipotent, elle insuffle aux héroïnes mythiques toute la puissance matricielle, régénératrice mais aussi mortifère ou destructrice, de la Grande Déesse archétypale.

Certains critiques ont souligné le fait qu'aucune des héroïnes de l'œuvre hébertienne n'accède à l'écriture, une activité qui semble réservée aux protagonistes masculins, comme dans les textes bibliques, les femmes étant associées plutôt aux

« arts corporels tels la danse[341] ». Quand elles ne sont pas silencieuses, celles-ci s'expriment par une parole murmurée dans le vent, semblable à celle des mères et des grand-mères d'Olivia dans *Les Fous de Bassan*, ou encore par le chant et la danse, comme dans le cas de Clara, dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*. Toutefois, c'est grâce à ces voix de femmes pour qui nommer c'est créer, grâce à leur parole créatrice, associée métaphoriquement à l'enfantement, que les textes acquièrent une dimension à la fois poétique et mythique. L'écriture hébertienne, traversée par le souffle créateur du Verbe biblique, met en lumière une parole proche du corps féminin, parole qui, si elle se refuse à devenir « écriture », c'est peut-être pour ne pas trahir sa vitalité originelle. Et même si les voix des héroïnes semblent souvent rester intérieures, prisonnières d'un univers patriarcal où la parole féminine trouve peu de place, elles nous parviennent, puisées à la source des émotions, des sensations et des pensées par l'auteure qui, elle, les libère à travers l'espace textuel.

En parcourant l'œuvre d'Anne Hébert, on constate une évolution dans le traitement auquel l'auteure soumet les mythes et les intertextes bibliques. On pourrait distinguer trois périodes qui caractérisent les différentes étapes de la réécriture mythique biblique : une première période correspond aux œuvres telles *Le Torrent* et *Les Chambres de bois*, où l'on ressent la forte présence, dans la conscience des personnages, de la morale puritaine prêchée par l'Église, morale dont les mots d'ordre sont ceux évoqués par François dans « Le Torrent » : châtiment, justice de Dieu, damnation, enfer, discipline, péché originel (T, 9). Viennent ensuite des textes qui témoignent d'une distanciation critique par laquelle l'auteure dénonce ce discours biblique et liturgique culpabilisant en le parodiant (*Les Enfants du sabbat*, *Les Fous de Bassan*, et, dans une moindre mesure, *Kamouraska*). Enfin, les œuvres de la troisième période (*Le Premier Jardin*, *Est-ce que je te dérange ?*, *L'Enfant chargé de songes* ou encore *Un Habit de lumière*) sont délivrées de l'attitude anticléricale qu'on décèle au

[341] M. Randall, « Figures du poète chez Anne Hébert : fils maudits et filles de lumière », *Les Cahiers Anne Hébert n°5 : Dimensions poétiques de l'œuvre d'Anne Hébert*, *op. cit.*, p. 69.

sein des *Enfants du sabbat*, par exemple. En effet, dans ces derniers ouvrages, on ne ressent plus la logique contestataire qui sous-tendait les textes antérieurs, Anne Hébert s'inspirant bien plus librement cette fois des mythes et des intertextes scripturaires. Cette perspective diachronique de l'inspiration biblique chez Anne Hébert permettrait d'étudier l'évolution des rapports entre les textes de l'auteure et le discours biblique et liturgique ainsi que la libération progressive des œuvres du carcan de la morale cléricale. Il serait intéressant d'inscrire cette analyse dans le cadre socio-historique québécois afin de montrer que l'évolution de la vision biblique et liturgique de l'œuvre va de pair avec les changements profonds opérés dans la société québécoise depuis l'époque de la Grande Noirceur, en passant par la Révolution Tranquille et jusqu'au libéralisme de la société actuelle.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres d'Anne HÉBERT (par ordre chronologique) :

Corpus primaire :

Le Torrent (nouvelles), Paris, Seuil, 1965.

Kamouraska (roman), Paris, Seuil, 1970.

Les Enfants du Sabbat (roman), Paris, Seuil, 1975.

Les Fous de Bassan (roman), Paris, Seuil, 1982.

Le Premier Jardin (roman), Paris, Seuil, 1988.

Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais (récit), Paris, Seuil, 1995.

Corpus secondaire :

Les Chambres de bois (roman), Paris, Seuil, 1958.

Le Temps sauvage (théâtre), Montréal, Hurtubise HMH, 1967.

Héloïse (roman), Paris, Seuil, 1980.

L'Enfant chargé de songes (roman), Paris, Seuil, 1992.

Œuvre poétique 1950-1990, Boréal/Seuil, 1992.

Poèmes pour la main gauche, Montréal, Boréal, 1997.

Est-ce que je te dérange ? (roman), Paris, Seuil, 1998.

Un Habit de lumière (roman), Paris, Seuil, 1999.

Œuvres d'autres auteurs consultées :

BESSETTE, Gérard, *Le Libraire*, Ottawa, Éditions Pierre Tisseyre, 1993 [1960].

FAULKNER, William, *Tandis que j'agonise*, Paris, Gallimard, 1934.

FERRON, Jacques, *Escarmouches*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1998 [1975].

HARVEY, Jean-Charles, *Les Demi-civilisés*, Montréal, Typo, 1993 [1934].

MARTIN, Claire, *Dans un gant de fer I : La Joue gauche*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1999 [1965].

MARTIN, Claire, *Dans un gant de fer II : La Joue droite*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1966.

ROY, Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, 1993 [1945].

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de, *Journal*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996 [1954].

Édition biblique consultée :

Bible de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf / Groupe Fleurus-Mame, 2001 [1974].

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

I. Monographies consacrées à l'œuvre d'Anne Hébert

ANCRENAT, Anne, *De mémoire de femmes. (« La mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert)*, Éditions Nota bene (coll. « Littérature(s) »), 2002.

BISHOP, Neil B., *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

BOUCHARD, Denis, *Une lecture d'Anne Hébert (La recherche d'une mythologie)*, Montréal, Cahiers du Québec/Hurtubise HMH, 1977 (coll. « Littérature »).

BROCHU, André, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université Ottawa, 2000.

ÉMOND, Maurice, *La Femme à la fenêtre*, Québec, Les Presses Universitaires de l'Université Laval, 1984 (Vie des Lettres québécoises, 22, Centre de recherche en littérature québécoise).

HARVEY, Robert, *Poétique d'Anne Hébert. Jeunesse et genèse* suivi de *Lecture du* Tombeau des rois, Québec, L'instant même, 2000.

HARVEY, Robert, Kamouraska *d'Anne Hébert : Une écriture de La Passion* suivi de *Pour un nouveau* Torrent, Montréal, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, 1982 (coll. « Littérature »).

LACÔTE, René, *Anne Hébert*, Paris, Seghers, 1969.

MARCHEIX, Daniel, *Le mal d'origine (Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert)*, Québec, L'instant même, 2005.

NAZAIR GARANT, *France, Ève et le cheval de grève. Contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, Québec, Université Laval, CRELIQ, 1988.

NOBLE, Peter, *Les Fous de Bassan*, Glasgow Introductory Guides to French Literature 36, University of Glasgow, French and German publications, Jasprint Ltd., Washington, Tyne & Wear, 1995.

ROY, Lucille, *Anne Hébert. Entre la lumière et l'ombre (essai)*, Montréal, XYZ éditeur, 2000.

II. Articles sur l'œuvre d'Anne Hébert:

ANCRENAT, Anne, « La galerie des ancêtres dans *Les Fous de Bassan* », *Les Cahiers Anne Hébert n° 1 : Lectures d'Anne Hébert. Aliénation et contestation*, Université de Sherbrooke, Fides, 1999, pp. 9-28.

BACHOLLE, Michèle, « *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert ou la fusion (utopique ?) de la mère et de la fille », *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi B.V., 1997, pp. 65-74.

BISHOP, Neil, « L'extrême ou *Les enfants du sabbat* », *Les Cahiers Anne Hébert n°5 : Dimensions poétiques de l'œuvre d'Anne Hébert*, Université de Sherbrooke, Fides, 2004, pp. 125-144.

BISHOP, Neil, « Guerre, errances et exils dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Anne Hébert, parcours d'une œuvre (Actes du colloque de la Sorbonne)*, Paris, Hexagone,1996, pp.163-173.

BISHOP, Neil, « Anne Hébert entre Québec et France: l'exil dans *Le Premier Jardin* », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n°28, 1990, pp. 37-58.

BISHOP, Neil, « Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Voix et images*, Vol. IX, n°2, 1984, pp. 113-129.

BOUCHARD, Denis, « *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert : l'enveloppe des mythes », *Voix et images*, vol. I, n°3, avril 1976, pp. 374-385.

BOUCHARD, Denis, « Anne Hébert et 'la solitude rompue' : Tentative de démythification d'un des lieux communs de notre littérature », *Études françaises*, vol. XIII, n°1-2, pp. 163-179.

BOUCHER-MARCHAND, Monique, « La réécriture mythique dans *Le Premier Jardin* : une épiphanie moderne », *Les Cahiers Anne Hébert n° 2 : Anne Hébert et la modernité*, Université de Sherbrooke, Fides, 2000, pp. 43-57.

BOUDREAU, Douglas L., « Anglophone Presence in the Early Novels of Anne Hébert », *The French Review*, Vol. 74, n°2, December 2000, pp. 308-318.

BOULOUMIÉ, Arlette, « Espace du corps et corps du désir dans *Les Fous de Bassan* de Anne Hébert » in *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), Limoges, PULIM, 2007, pp. 185-197.

BOULOUMIÉ, Arlette, « Femmes, folie, fureur dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Aux frontières des deux genres*, Carmen Boustani (dir.), Paris, Karthala, 2003, pp. 401-414.

BOULOUMIÉ, Arlette, « Myths and Mystery : *In The Shadow of the Wind* by Anne Hébert », *Open Letter (A Canadian Journal of Writing and Theory)*, Thirteenth Series, N°2, Spring 2007, pp. 134-143.

BRIAND, Sylvie, « *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert ou l'apocalypse du griffon », *Études françaises*, vol. 36, n°2, 2000, p. 149-162.

BROCHU, André, « Anne Hébert ou la matière créatrice », *Les Cahiers Anne Hébert n° 5 : Dimensions poétiques de l'œuvre d'Anne Hébert*, Université de Sherbrooke, Fides, 2004, pp. 11-29.

CAMPAGNOLI, Ruggero, « Le syndrome québécois dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert », *Mythes et mythologies des origines dans la littérature québécoise*, Bologne, CLUEB Bologne, 1994, pp. 239-247.

CHADWICK, A.R., HARGER-GRINLING, Virginia, « Le personnage en marge chez Hébert et Langevin », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 21, 1986, tome 1, pp. 293-297.

CÔTÉ, Paul Raymond, MITCHELL, Constantina Thalia, « Shaping the Novel: Textual Interplay in the Fiction of Malraux, Hébert, and Modiano », *The French Review*, Vol. 73, n° 5, April 2000, pp. 967-968.

COHEN, Henry, « Le rôle du mythe dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », *Présence francophone*, n°12, printemps 1976, pp. 103-111.

ENGLISH, Judith, VISWANATHAN, Jacqueline, « Deux Dames du Précieux-Sang : à propos des *Enfants du Sabbat* d'Anne Hébert », *Présence francophone*, n° 22, printemps 1981, pp. 111-119.

FÉRAL, Josette, « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Littérature*, n° 20/1975, Paris, Larousse, 1975, pp. 102-116.

FERRARO, Alessandra, « Le rôle de l'Histoire dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert », *Anne Hébert, parcours d'une œuvre (Actes du colloque de la Sorbonne)*, Paris, Hexagone, 1996, pp. 369-381.

FONTENEAU, Anne, « La maternité dans l'œuvre d'Anne Hébert : une illustration des théories de Luce Irigaray », *Religiologiques*, n° 22, automne 2000, pp. 169-187.

FORTIN, Marcel, « Cette ville qui fut l'Éden », *Voix et images*, n° 39, printemps 1988, pp. 503-506.

FOURCAUT, Laurent, « La différenciation catastrophique dans *Les Fous de Bassan* », *Les Cahiers Anne Hébert n° 5 : Dimensions poétiques de l'œuvre d'Anne Hébert*, Université de Sherbrooke, Fides, 2004, pp. 129-152.

FRANCOLI, Yvette, « Griffin Creek: refuge des *Fous de Bassan* et des bessons fous », *Études littéraires*, Vol. XVII, n° 1, 1984, pp. 131-142.

GOULD, Karen, « Absence and Meaning in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan* », *The French Review*, Vol. LXI, n° 6, 1986, pp. 921-930.

HARGER-GRINLING, Virginia, « Le personnage en marge chez Hébert et Langevin », *Études canadiennes*, n° 21, tome 1, 1986, pp. 293-297.

HARGER-GRINLING, Virginia, « Sorcières, sorciers et le personnage féminin dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Études canadiennes / Canadian Studies*, n° 36/1994, pp. 7-12.

JACQUES, Henri-Paul, « Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert », *Voix et images*, Vol. VII, n° 3, 1982, pp. 449-458.

LACÔTE, René, « Le sentiment de frustration dans la poésie d'Anne Hébert », *Europe*, n° 478/479, février-mars, Les Éditeurs Français Réunis, 1969, pp. 139-148.

LECLERC, Yvan, « Voix narratives et poétique de la voix dans les romans d'Anne Hébert », in *Anne Hébert, parcours d'une œuvre (Actes du colloque de la Sorbonne)*, Paris, Hexagone, 1996, pp. 185-197.

LE GRAND, Albert, « *Kamouraska* ou l'Ange et la Bête », *Études françaises*, vol. VII, n° 2, mai 1971, pp. 119-143.

LE GRAND, Albert, « Anne Hébert : de l'exil au royaume », *Études françaises*, vol. IV, n°1, février 1968, pp. 3-29.

LEWIS DUFAULT, Roseana, « Anne Hébert : traditions et transformations », *L'Ouest français et la francophonie nord-américaine*, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 1996, pp. 209-213.

LINTVELT, Jaap, « L'autoréférence à la troisième personne comme marque d'aliénation et d'ambivalence dans les romans d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert n° 1 : Lectures d'Anne Hébert. Aliénation et contestation*, Université de Sherbrooke, Fides, 1999, pp. 49-59.

MACCABÉE-IQBAL, Françoise, « *Kamouraska*, la 'fausse représentation démasquée' », *Voix et images*, Vol. IV, n° 3, avril 1979, pp. 460-478.

MAJOR, Ruth, « *Kamouraska* et *Les Enfants du sabbat* : faire jouer la transparence », *Voix et images*, vol. VII, n° 3, printemps 1982, pp. 459-470.

MERLER, Grazia, « Analyse adlérienne des relations interpersonnelles chez les personnages d'Anne Hébert », *Anne Hébert, parcours d'une œuvre (Actes du colloque de la Sorbonne)*, Paris, Hexagone, 1996, pp. 139-148.

MÉSAVAGE, Ruth Mathilde, « De la répression à la révolte : *Madame Bovary* et *Kamouraska* d'Anne Hébert », *L'Ouest français et la francophonie nord-américaine*, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 1996, pp. 215-221.

OORE, Irène, « Le silence dans *L'Enfant chargé de songes* d'Anne Hébert », *Anne Hébert, parcours d'une œuvre (Actes du colloque de la Sorbonne)*, Paris, Hexagone, 1996, pp. 383-395.

PALLISTER, Janis L., « Eros and Thanatos in Anne Hébert and Marguerite Duras : *Kamouraska* and *Hiroshima mon amour* », *Dalhousie French Studies*, Volume 10, Spring-Summer, 1986, pp. 56-69.

PATERSON, Janet M., « L'Envolée de l'écriture : *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Voix et images*, Vol. IX, n° 3, 1984, pp. 143-151.

PELLETIER, Sylvain, « Soi tout autre. Le docteur George Nelson dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert n° 1 : Lectures d'Anne Hébert. Aliénation et contestation*, Université de Sherbrooke, Fides, 1999, pp. 29-47.

PESTRE DE ALMEIDA, Lilian, « *L'enfant chargé de songes* d'Anne Hébert : la trame symbolique du récit », *Présence francophone*, n° 49/1996, pp. 129-152.

PESTRE DE ALMEIDA, Lilian, « Une douloureuse éclipse amoureuse dans le paysage québécois : analyse du dernier récit d'Anne Hébert », *Présence francophone*, n° 53, 1999, pp. 21-33.

PESTRE DE ALMEIDA, Lilian, « *Héloïse* : la mort dans cette chambre », *Voix et images*, Vol. VII, n° 3, pp. 471-481.

POULIN, Gabrielle, « L'écriture enchantée: *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Lettres Québécoises*, n° 28, 1982-1983, pp. 15-18.

RANDALL, Marilyn, « Figures du poète chez Anne Hébert : fils maudits et filles de lumière », *Les Cahiers Anne Hébert n° 5 : Dimensions poétiques de l'œuvre d'Anne Hébert*, Université de Sherbrooke, Fides, 2004, pp. 67-85.

RANDALL, Marilyn, « Les énigmes des *Fous de Bassan* : féminisme, narration et clôture », *Voix et images*, n° 43, automne 1989, pp. 66-82.

REA, Annabelle M., « La femme dionysiaque chez Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert n° 2 : Anne Hébert et la modernité* , Université de Sherbrooke, Fides, 2000, pp. 95-109.

SASU, Voichita, « Crime et châtiment dans les romans et récits d'Anne Hébert », *Anne Hébert, parcours d'une œuvre (Actes du colloque de la Sorbonne)*, Paris, Hexagone, 1996, pp. 175-183.

SIROIS, Antoine, « Anne Hébert et la Bible », *Voix et images*, n° 39, 1988, pp.459-472.

STÉPHAN, Andrée, « Le règne de l'eau dans *Les Fous de Bassan* de Anne Hébert », *Études Canadiennes/Canadian Studies*, n° 27/1989, pp.115-122.

SLOTT, Kathryn, « From Agent of Destruction to Object of Desire: The Cinematic Transformation of Steven Brown in *Les Fous de Bassan* », *Québec Studies*, n° 9, 1989-1990, pp. 17-28.

SLOTT, Kathryn, « Repression, Obsession and Re-emergence in Hébert's *Les Fous de Bassan* », *American Review of Canadian Studies*, Vol. XVII, n° 3, 1987, pp. 297-307.

SLOTT, Kathryn, « Submersion and Resurgence of the Female Other in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan* », *Québec Studies*, n° 4, 1986, pp. 158-169.

THOMAS, Jean-Pierre, « L'univers sacré d'Anne Hébert : du désir mimétique au sacrifice », *Les Cahiers Anne Hébert n° 2 : Anne Hébert et la modernité*, Université de Sherbrooke, Fides, 2000, pp. 59-79.

WHITFIELD-KIRSCHBAUM, Agnès, « Narrataires et réception: le cas du roman québécois », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 24/1988, pp. 57-65.

III. Entretiens avec Anne Hébert :

GOSSELIN, Michel, « Entrevue avec Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert n° 2 : Anne Hébert et la modernité*, Université de Sherbrooke, Fides, 2000, pp. 5-11.

MARTEL, Réginald, « Anne Hébert, le charme sans bavardage », *La Presse*, 1er novembre 1975.

ROYER, Jean, « Jouer avec le feu », *Écrivains contemporains. Entretiens 3 : 1980-1983*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1985, pp. 12-17 (publié à l'origine dans *Le Devoir,* 26 avril 1980).

ROYER, Jean, « La passion d'écriture », *Écrivains contemporains. Entretiens 3 : 1980-1983*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1985, pp. 18-22 (publié à l'origine dans *Le Devoir,* 11 décembre 1982).

VANASSE, André, « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », *Voix et images*, vol. VII, n°3, pp. 441-448.

IV. Mémoires et thèses partiellement ou entièrement consacrés à l'œuvre d'Anne Hébert :

ANCRENAT, Anne, *« La mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, thèse de doctorat, Université Laval, 1997, pp. 133-148, 237-252.

CARON, Valérie, *Voix et représentations inédites de la maternité dans la littérature québécoise au féminin*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2003, pp. 15-23.

FONTENEAU, Anne, *Le féminin et le sacré dans l'œuvre d'Anne Hébert*, thèse de doctorat, Université Laval, 2000, pp. 97-114.

PHILIPPOT, Marie-Denise, *L'imaginaire et ses sources dans* Les Fous de Bassan *d'Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Université de Bourgogne, 2000, pp. 153-211.

PLATT, Carole Brooke, *Matriarchal voice, mythic choice in Hébert, Yourcenar, and Desvignes*, thèse de doctorat, Université Rice, 1989, pp. 98-123.

SUTHERLAND, Katherine Gai, *Bloodletters : Configurations of Female Sexuality in Canadian Women's Writing*, thèse de doctorat, Université York, 1993, pp. 265-285.

TRIPHON, Frédérique Isabelle, *Création du monde et subversion de l'écriture dans l'univers hébertien*, thèse de doctorat, Université de Louisiane, 2004, pp. 282-326.

TURCOTTE, Jeanne, *Lilith et ses acolytes. Analyse de la représentation de la femme néfaste dans l'imaginaire littéraire québécois (1931-1986)*, thèse de doctorat, Université de Moncton, 2001, pp. 6-39, 82-93, 116-136, 158-166, 193-207, 230-251, 284-294.

VANDERVOORT, Edith, *The Emergence of Female Adolescent Protagonists in Selected Twentieth-Century Novels from French Canada, Germany, and Austria*, thèse de doctorat, Université de Tennessee, 2002, pp. 120-158.

VEILLETTE, Marie-Paule, *La représentation de la folie dans l'écriture féminine contemporaine des Amériques*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2000, pp. 64-104, 168-176.

V. Ouvrages, articles, essais sur la littérature québécoise :

BEAUDOIN, Réjean, *Le Roman québécois,* Boréal, 1991.

BIRON, Michel, DUMONT, François, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, pp. 310-319.

BOIVIN, Aurélien, *Pour une lecture du roman québécois* (de *Maria Chapdelaine* à *Wolkswagen Blues*), Québec, Nuit Blanche éditeur, 1996, pp. 325-339.

BORDUAS, Paul-Émile, *Refus global*, Montréal, Éditions Parti pris, 1977.

ÉMOND, Maurice, *Le récit québécois comme fil d'Ariane*, Québec, Éditions Nota bene, 2000, pp. 7-67, 159-212.

GASQUY-RESCH, Yannick, *Littérature du Québec*, Vanves, EDICEF, 1994, pp. 132-136.

GASQUY-RESCH, Yannick, *Écrivains francophones du XXe siècle*, Paris, Éditions Markéting / Ellipses, 2001, pp. 79-83.

HAECK, Philippe, « Naissance de la poésie moderne au Québec », *Études françaises*, vol. IX, n° 2, mai 1973, pp. 95-113.

JOUBERT, Lucie, *Le Carquois de velours (L'ironie au féminin dans la littérature québécoise : 1960-1980)*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1998, pp. 79-95.

LE MOYNE, Jean, *Convergences*, Montréal, Éditions HMH, 1962, pp. 46-66, 69-114, 187-198, 219-241.

MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise*, Montréal, Éditions Typo, 1997, pp. 69-251.

MAILHOT, Laurent, NEPVEU, Pierre, *La Poésie québécoise des origines à nos jours (Anthologie)*, Montréal, Éditions Typo, 1996 [1986].

MARCOTTE, Gilles, « La religion dans la littérature canadienne-française contemporaine », *Littérature et société canadiennes-françaises*, Fernand Dumont et Jean-Charles Falardeau (dir.), Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1964, pp. 167-176.

RACINE, Claude, *L'anticléricalisme dans le roman québécois (1940-1965)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972.

ROYER, Jean, *Introduction à la poésie québécoise (Les poètes et les œuvres des origines à nos jours)*, Montréal, Léméac, coll. « Bibliothèque québécoise », 1989.

SAINT-MARTIN, Lori, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, pp. 11-118, 181-198.

SIROIS, Antoine, *Lecture mythocritique du roman québécois*, Montréal, Triptyque, 1999, pp. 10-19.

SIROIS, Antoine, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992, pp. 7-50, 59-106, 117-150.

SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père (L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec)*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988, pp. 167-195.

STRATFORD, Philip, *Pôles et convergences (Essai sur le roman canadien et québécois)*, Montréal, Éditions Liber, 1991, pp. 99-120.

VI. Contexte historique et social au Québec et au Canada :

ALLAMAND, Carole, « La voix du paradis. La québécitude de Jack Kerouac », *Études françaises (Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux)*, vol. 40, n° 1, 2004, pp. 131-148.

DUMONT, Fernand, *La vigile du Québec*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Bibliothèque québécoise », 1971.

GAGNON, Alain-G., SARRA-BOURNET, dir., *Duplessis. Entre la grande noirceur et la société libérale*, Montréal, Québec-Amérique, coll. « Programme d'étude sur le Québec », 1997, pp. 95-118, 173-180, 379-390.

GARNEAU, François-Xavier, *Histoire du Canada, tome I*, Montréal, Éditions de l'Arbre, pp. 64-95, 127-198.

GARNEAU, François-Xavier, *Histoire du Canada, tome VI*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 8e édition, 1944.

HÉBERT, Jacques, *Duplessis, non merci !*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000, pp. 95-106.

LINTEAU, Paul-André, DUROCHER, René, ROBERT, Jean-Claude, RICARD, François, *Histoire du Québec contemporain, tome 2 (Le Québec depuis 1930)*, Montréal, Éditions du Boréal, 1989 (coll. « Boréal compact »).

RIOUX, Marcel, MARTIN, Yves, *La société canadienne-française*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971, pp. 33-43, 77-132, 137-207, 265-276, 315-324, 349-361.

VII. Ouvrages de poétique :

GENETTE, Gérard, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972, chap. « Discours du récit », pp. 67-267.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970.

MESCHONNIC, Henri, *Les États de la poétique*, Paris, PUF, 1985.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique,* Paris, Gallimard, 1994.

VIII. Ouvrages et articles sur l'intertextualité et la parodie :

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou Le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, pp. 359-402.

DÄLLENBACH, Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n°27, 1976, pp. 282-296.

EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987, pp. 9-20.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, pp.123-132.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, pp. 85-90.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody (The Teachings of Twentieth Century Art Forms)*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000.

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976, pp. 257-281.

KRISTÉVA, Julia, *Sémiotikè (Recherches pour une sémanalyse)*, Paris, Seuil, 1969, pp. 82-112.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie, MIGUET-OLLAGNIER (dir.), *L'intertextualité*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Compté, n°637, 1998, pp. 7-64.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, pp. 7-21, 74-146.

RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, textes choisis et présentés par l'auteur, Paris, Flammarion, 2002, pp. 13-96 (coll. « Corpus »).

RIFFATERRE, Michael, « La trace de l'intertexte », *La pensée*, n°215, 1980, pp. 4-18.

SAMOYAULT, Typhaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985.

IX. Études des mythes (mythocritique, ethnologie, psychologie) :

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, pp. 5-15, 135-201, 259-304.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, pp. 38-86.

BRUNEL, Pierre, textes réunis par, *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, pp. 143-164.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Paris, Dunod, 1992.

DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythodologie*, Paris, Albin Michel, 1996, (coll. « Livre de Poche »), pp. 165-209.

DURAND, Gilbert, « Permanence du mythe et changements de l'histoire », *Le mythe et le mythique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1987, pp. 17-28.

EIGELDINGER, Marc, *Lumières du mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 5-15.

ÉLIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

ÉLIADE, Mircea, *Images et symboles (Essai sur le symbolisme magico-religieux)*, Paris, Gallimard, 1980 [1952].

ÉLIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949.

FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1967, pp. 131-162.

FRYE, Northrop, *Myth and Metaphor*, Charlottesville, The University Press of Virginia, 1990, pp. 3-17, 238-269.

JUNG, Carl Gustav, KERÉNYI, Charles, *Introduction à l'essence de la mythologie (L'enfant divin. La jeune fille divine)*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968.

LACARRIÈRE, Jacques, *Au cœur des mythologies (En suivant les dieux)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998 [1984].

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1969 [1958], chap. XI (« La structure des mythes»), pp. 227-255.

MARKALE, Jean, *La Grande Déesse (Mythes et sanctuaires)*, Paris, Albin Michel, 1997.

PERROT, Jean, *Mythe et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, pp. 15-39.

SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », *Littérature (La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle)*, n° 55, octobre 1984, Larousse, pp. 112-126.

THIBAULT SCHAEFER, Jacqueline, « Récit mythique et transtextualité », *Mythe et création*, textes réunis par Pierre Cazier, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 53-*XVIe siècle)*, n° 55, octobre, 1984, pp. 112-126.

VIERNE, Simone, « Pour l'élaboration d'une mythocritique », *Mythes, images, représentations*, Actes du XIVe congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée recueillis et présentés par Jean-Marie Grassin, Limoges, TRAMES, 1977, pp. 79-85.

WHITE, John J., *Mythology in the Modern Novel*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1971, pp. 32-75, 191-240.

X. Bible, femmes et religion :

BRIL, Jacques, *Lilith ou La Mère obscure*, Le Bouscat, L'Esprit du Temps, 1998.

CAZENAVE, Michel, dir., *Bible et religion*, Paris, Radio France, 2002.

COUFFIGNAL, Robert, *Le drame de l'Eden (Le récit de la Genèse et sa fortune littéraire)*, Toulouse, Association des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.

FRYE, Northrop, *Le Grand Code (La Bible et la littérature I)*, Paris, Seuil, 1984.

FRYE, Northrop, *La Parole Souveraine (La Bible et la littérature II)*, Paris, Seuil, 1994, pp. 25-83, 118-156.

MARBEAU-CLEIRENS, *Les Mères imaginées (Horreur et vénération)*, Paris, « Les Belles Lettres, 1988, pp. 29-66, 201-290.

MARTIN, Marie-Madeleine, *Sainte Véronique et le culte de la Sainte Face*, Condé-sur-Noirieux, Corlet imprimeur, 1990 (O.E.I.L.).

MIES, Françoise, *De l'« Autre » (Essai de typologie)*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1994, pp. 93-109 (« La femme comme l'Autre. Différence et altérité »).

PAGELS, Elaine, *Les Évangiles secrets*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 91-115 (« Dieu le Père et Dieu la Mère »).

REIK, Theodor, *The Creation of Woman*, New York, George Braziller, Inc., 1960.

SARRASIN, Bernard, *La Bible parodiée (paraphrases et parodies)*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993.

STEIN, Dominique, *Lectures psychanalytiques de la Bible*, Paris, Cerf, 1985, pp. 71-88 (« Interprétation psychanalytique des titres de Marie »).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION..... 4

PREMIÈRE PARTIE

MYTHES BIBLIQUES ET CONTEXTE DE L'ŒUVRE.....17

CHAPITRE I :

AUTOUR DU « MYTHE »..... 18

A) MYTHE ET ARCHÉTYPE 26

B) MYTHE ET HISTOIRE 29

C) MYTHE ET RELIGION.....30

D) MYTHES BIBLIQUES ET LITTÉRATURE.....32

CHAPITRE II :

LA BIBLE ET L'ÉGLISE CHRÉTIENNE AU QUÉBEC : CLÉRICALISME ET ATTITUDE ANTICLÉRICALE 38

A) LA CRISE ÉCONOMIQUE – LE « RÈGNE » TOUT PUISSANT DE LA RELIGION CATHOLIQUE 39

B) LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE ET L'APRÈS-GUERRE – L'ATTITUDE ANTICLÉRICALE EN LITTÉRATURE.....42

C) LA RÉVOLUTION TRANQUILLE ET LA RÉVOLUTION INDUSTRIELLE 44

CHAPITRE III :

LA DIMENSION MYTHIQUE ET BIBLIQUE DE L'ŒUVRE HÉBERTIENNE 50

A) ESPACE-TEMPS MYTHIQUE / ESPACE-TEMPS BIBLIQUE.....51

Le temps mythique.....51

L'espace mythique 54

B) DES PERSONNAGES MYTHIQUES BIBLIQUES.....58

C) DES CITATIONS BIBLIQUES.....60

D) DES STRUCTURES NARRATIVES BIBLIQUES 61

E) UNE ÉCRITURE « BIBLIQUE » 62

F) LA RÉÉCRITURE HEBERTIENNE DES MYTHES BIBLIQUES 63

DEUXIÈME PARTIE

LA VISION PARODIQUE DES MYTHES ET DES INTERTEXTES BIBLIQUES DANS L'ŒUVRE D'ANNE HÉBERT 67

LA PARODIE – UNE VOIE (VOIX) AUTRE 68

CHAPITRE I :

MYTHES ET FIGURES BIBLIQUES 75

LES MYTHES DE L'ANCIEN TESTAMENT
A) LA CRÉATION 76
a) Le paradis terrestre 79
b) Ève et Adam 91
c) La faute originelle et la Chute 95
B) LE DÉLUGE 99
C) BABYLONE, LA CITÉ MAUDITE 102
D) SODOME ET GOMORRHE. LA FEMME DE LOTH 103
E) LA LUTTE DE JACOB AVEC L'ANGE 104
F) MOÏSE 107
G) LILITH 108
LES MYTHES DU NOUVEAU TESTAMENT
A) LE CHRIST 111
La Croix. La Passion du Christ 112
La figure de Véronique 119
B) LE SAINT ESPRIT 122
C) LA VIERGE MARIE 122
D) L'APOCALYPSE 124
Les Anges de l'Apocalypse 130
E) SATAN 133
CONCLUSION 143
CHAPITRE II :
PARODIE DES INTERTEXTES BIBLIQUES 146
LA RÉÉCRITURE DES CITATIONS BIBLIQUES 152
LES INTERTEXTES BIBLIQUES DANS L'ŒUVRE HÉBERTIENNE 159
ANCIEN TESTAMENT
A) LA GENÈSE 161
Caïn et Abel 163
B) L'EXODE 164
C) LES PSAUMES 166
D) LES LIVRES PROPHÉTIQUES 168
NOUVEAU TESTAMENT
A) LES ÉVANGILES 169
a) « Et le Verbe s'est fait chair … » 170
b) Prédication de Jean-Baptiste 171
c) Appel des quatre premiers disciples 172
d) L'Eucharistie 172

e) Le Sermon sur la montagne 174
Les Béatitudes 175
Le Pater 176
f) Les paraboles et proverbes christiques 178
Le danger des richesses 178
Le scandale 179
La justice nouvelle (parabole du membre malade) 180
La guérison de l'enfant d'un centurion 181
La parabole du figuier 182
L'annonce du retour du Christ 183
g) La Passion 185
B) LES ÉPÎTRES DE SAINT PAUL 187
C) L'APOCALYPSE 194
CONCLUSION 197

TROISIÈME PARTIE

LES MYTHES BIBLIQUES AU FÉMININ 200
ANGE ET DÉMON. LA CONFUSION PARODIQUE DES PERSONNAGES BIBLIQUES 201
I. LA TRADITION PATRIARCALE BIBLIQUE : DIEU LE PÈRE 202
A) LE DIEU DES ÉCRITURES– PÈRE ET MÈRE ? 205
B) LA FEMME, UNE CRÉATURE SECONDAIRE DANS LA CRÉATION BIBLIQUE ? 206
II. ÈVE ET LE MYTHE DE LA GRANDE DÉESSE – REINE DE LA MER, DE LA LUNE OU DE LA TERRE 210
A) ÈVE – MÈRE ET SÉDUCTRICE 215
D'Ève à la Grande Déesse 221
La Mère et la Mer 222
La Mère et la Terre 230
B) MARIE – VIERGE ET MÈRE 236
La Vierge Marie dans l'imaginaire chrétien 236
La représentation parodique de la Vierge dans l'imaginaire hébertien 242
C) LILITH – SÉDUCTRICE ET SORCIÈRE 245
III. LA GRANDE DÉESSE ET LA MAUVAISE MÈRE HEBERTIENNE 258
A) LA MÈRE-PÈRE. LA MERE « PATRIARCALE » ET LES RAPPORTS MÈRE / FILLE, MÈRE / FILS 267
B) DE LA GRANDE MÈRE ORIGINELLE AU COUPLE DÉESSE – FILS-AMANT 270

C) LA PAROLE SACRÉE – LE VERBE DIVIN. DE LA PAROLE DU DIEU-PÈRE À LA PAROLE DE LA DÉESSE-MÈRE 274
a) Tuer le Père : renverser l'ordre patriarcal 275
Le silence de Dieu et la « mort » du Père 283
b) S'approprier la parole du Père 285
La parole créatrice et l'enfantement (nommer = créer) 290
c) Destituer la mère de son rôle tout-puissant 294
CONCLUSION 298

QUATRIÈME PARTIE
I. LA BIBLE ET L'ÉCRITURE HEBERTIENNE 302
A) L'ÉCRITURE HÉBERTIENNE – UNE « PAROLE » VIVANTE PROCHE DU VERBE BIBLIQUE 306
a) Le rythme biblique de l'écriture hébertienne 306
b) La métaphore – instrument alchimique de la fusion entre l'écriture et la parole créatrice 313
c) La mise en abyme narrative de la dimension poétique de l'œuvre 317
B) LA PAROLE CRÉATRICE 319
C) L'IMAGERIE BIBLIQUE ET LITURGIQUE 324
II. STRUCTURES NARRATIVES BIBLIQUES ET CRÉATION ROMANESQUE 332
A) LE LIVRE DU RÉVÉREND NICOLAS JONES – DE LA GENÈSE À L'APOCALYPSE DE GRIFFIN CREEK 332
Le révérend Nicolas Jones - un « prophète » déchu 335
B) LA STRUCTURE DES FOUS DE BASSAN – UNE STRUCTURE BIBLIQUE 338
CONCLUSION 350
CONCLUSION FINALE 353
BIBLIOGRAPHIE 363