

Les tragédies du songe dans quatre romans

Robert Harvey (Ph.D, Université de Montréal)

Tristan Harvey (lecteur du balado)

Chez Anne Hébert, la tragédie est celle de l'existence. Elle naît de la tension dramatique engendrée entre deux pôles : « l'élan de l'homme vers son accomplissement et le poids du mal sur lui » (Dabezies). Ainsi, ses protagonistes sont en proie à une forme pressante de nécessité intérieure qui a pour nom le « songe¹ ». Cet état d'esprit semble posséder une vie en propre, tel un être de fiction empreint d'une énergie rebelle qui enjoindrait au personnage d'obéir à son destin. Issu d'un long cheminement de l'inconscient depuis la fin de l'enfance, le songe impose sa loi dans l'urgence, comme un salut à atteindre sous peine de déchéance. Par sa référence à l'ultime et à l'absolu, cette position de salut implique qu'il en va de l'existence du personnage de réaliser son objectif s'il veut être « sauvé ». D'où l'élan de passion qui lui est toujours associé, poussé jusqu'au déchaînement de la violence et au meurtre.

Schème organisateur de l'œuvre, le songe agit comme élément déclencheur du récit et instigateur de la tragédie en instaurant par contagion des rapports conflictuels entre trois personnages. Dans *Les chambres de bois*, *Kamouraska*, *Les enfants du Sabbat* et *Les fous de Bassan*, l'intrigue se noue à l'intérieur d'une triade de personnages enchaînés l'un à l'autre dans un rapport antagoniste et concurrent, dont les interactions mortifères servent de catalyseur à la violence. Cette configuration ternaire suggère la présence d'une matrice, propre à définir les assises symboliques de l'œuvre comme nous tenterons de le démontrer, en insistant sur *ES*.

¹ Le songe est une rêverie à demi consciente, semi-contrôlée, proche du rêve éveillé. Espace mitoyen entre le conscient et l'inconscient, il met en branle tout un jeu d'oppositions où les ombres qui se profilent à l'arrière-plan de la conscience passent à l'avant-scène. C'est dire le potentiel de violence qu'il représente pour les personnages placés dans sa sphère d'influence, alors que le sujet accède aux forces primaires et parfois brutales de l'inconscient. Pour plus de détails sur la théorie du songe, voir Harvey, 2015.

Notons en premier lieu que le motif des doubles², récurrent dans l'œuvre d'Anne Hébert, constitue l'une des composantes de la triade. Ainsi, dans *ES*, les personnages de Julie et Joseph, opposés l'un à l'autre sur la base du bien et du mal, doivent être considérés comme des doubles. Ils forment par ailleurs un couple dont l'affection réciproque repose sur la fratrie et les expériences vécues dans l'enfance. Face à leurs parents, maîtres des « puissances de la cabane », ils « se promettent alliance et fidélité » pour « faire front commun » (*ES*, p. 153) contre les agressions du réel. L'imaginaire du songe qu'ils partagent, participe de la nostalgie des origines où, dans l'esprit du mythe de l'Androgyne³, l'homme ne pouvait qu'être double, c'est-à-dire complet en lui-même, fermé sur lui-même. Dans cet imaginaire des commencements propre à l'univers hébertien, on se rêve androgyne comme armature du songe.

Les chambres de bois

On trouve pour la première fois ce motif des doubles dans *CB*⁴, illustré de façon explicite sous la forme d'une petite veine en Y sur les fronts de Michel et Lia. Ces deux personnages, bien que différents et souvent querelleurs, sont décrits comme « semblables et fraternels », à l'image de « deux longues bêtes de race, efflanquées et suffisantes » (*CB*, p. 122). Cette suffisance, impliquant l'exclusivité, est l'apanage des doubles qui se rêvent androgynes. « Le monde de l'enfance », dira Lia, « de l'infini loisir et de

² Nous utilisons ici comme référence le « double par division, issu de la séparation d'une partie d'un individu, et qui devient autonome », non pas du « double par multiplication, résultant de la duplication d'une personne ». Ces doubles « sont doués d'une vie psychique propre et leur comportement, leurs intentions, sont presque toujours en contradiction avec leur associé » (Wandzioch).

³ L'androgyne symbolise la perfection originelle du monde en une unité duelle, à laquelle succède « la bipolarité sexuelle [...] alors que l'Homme pénètre dans le devenir » (Monneyron, 1990). « [L']androgyne rejoindrait les rêveries béatifiques les plus tenaces de l'humanité » (Libis). Le romantisme reprend ce mythe platonicien pour en faire un mythe littéraire récurrent de la littérature du 19^e siècle. Voir Monneyron, 1994.

⁴ Janet M. Paterson a publié une étude remarquable sur *CB*, illustrant de façon magistrale l'importance sur le plan formel de ce roman fondateur pour la suite de l'œuvre. En quête de la « matrice génératrice du Récit », son analyse démontre comment le discours onirique, où se mêlent le réel, le rêve et l'imaginaire, « pénètre la psyché du lecteur [pour l'amener à] participer [...] au récit du rêve et au rêve dans le récit » (1985, p. 68). Notre analyse attribue la même importance à ce texte fondateur, cette fois au plan symbolique.

l'angoisse sauvage est à nous deux seuls » (CB, p. 132). L'exclusivité et l'intimité pourraient laisser entendre ici qu'il existerait un lien incestueux entre Michel et Lia, comme entre Joseph et Julie dans *Les enfants du Sabbat*. Une assertion toutefois à reconsidérer à la lumière du *persona*⁵ qu'ils revêtent dans le contexte symbolique du songe androgynique. Des liens durables se sont noués autrefois entre ces deux enfants délaissés par leurs parents. À ce monde détesté et repoussé, s'est substitué un rêve fragile de pureté sans partage. Celui du songe, tout à la fois voile, écrin et cuirasse pour y vivre à deux dans la parfaite harmonie de l'innocence originelle⁶. Le caractère sacré de cet engagement réciproque permettra de mieux comprendre plus tard l'impact de la trahison de Lia sur Michel, et plus encore celle de Joseph sur Julie.

Par ailleurs, bien que semblables sous certains rapports importants, les doubles sont également différents. Ce dont nous informe la petite veine en Y sur le front de Michel et Lia. La barre verticale inférieure de cet upsilon pythagoricien, aussi appelé « bivium », symbolise l'unité à l'origine de l'être, bientôt divisée en deux branches divergentes « entre les tendances contradictoires qui déchirent le cœur humain » (Ruyt). Devenus adultes, Michel et Lia poursuivent leur rêve d'absolu, transposé cette fois en une quête de perfection artistique. C'est d'ailleurs cette sévérité envers eux-mêmes qui les empêche de passer du « projet le mieux préparé [...] à sa pleine réalisation au grand jour » (CB, p. 129), puisqu'ils anticipent chaque fois l'échec à réaliser la parfaite harmonie imaginée dans le songe

La désertion des chambres de bois par Lia pour se livrer à la promiscuité du monde, marque un point tournant dans les rapports adelphiques et le début de leur rivalité. Sa poursuite effrénée de l'amour fou avec « l'amant », jusqu'à lui céder en tout, établit un clivage à l'intérieur de la sphère du songe, du fait des voies opposées qu'utilise chacun des doubles pour s'accomplir. Bientôt, l'intransigeance de Lia en regard de l'amour idéal

⁵ Rappelons que « le *persona* ou le masque du personnage permet d'accéder à une réalité autre, d'ordre fictionnel » (Butor).

⁶ On comprendra finalement que « l'innocence, l'enfance partagée, la mémoire commune partagée ou imaginée se substituent à ce désir de retour à un temps édénique, à un âge d'or » (Bouchenafa).

auquel elle aspire⁷, l'amènera à quitter son amant. Elle ne cessera par la suite de se buter à la résistance du monde en revivant des amours malheureuses.

Par ailleurs, le refus du monde par Michel et la rigueur des moyens employés pour protéger son rêve de pureté ne lui réussissent pas plus qu'à Lia sa folle dépense d'énergie. L'inadéquation du teint de Catherine avec les couleurs pastel de sa palette de peintre, son emportement au piano ou l'éveil de son désir sexuel attestent chaque fois de l'impossibilité d'assujettir le réel au songe. Son rêve « d'exorciser cette chair tendre » (*CB*, p. 110), tout comme celui d'espérer que Lia redevienne « pure comme ses os » (*CB*, p. 168), témoigne de la réserve extrême de l'esprit en présence du désir qui trompe et trahit. Somme toute, il s'agit pour Michel d'établir le règne de l'entendement sans les sens, ou métaphoriquement sans la chair, une attitude à l'opposé de celle de Lia. Des positions extrêmes qui réfèrent en réalité à la guerre que se livrent depuis toujours la raison et le cœur, selon Pascal. Mais ces deux très vieux enfants, attardés depuis longtemps dans un rêve de fusion impossible, n'en continuent pas moins d'espérer sa réalisation.

S'éprouvant tour à tour l'un l'autre, et ce, dans le regard témoin de Catherine, point focal des interactions de la triade, chacun s'emploie à neutraliser les efforts de l'autre dans l'atteinte de son but. Pour Catherine, libérer Michel de son mal équivaldrait à se libérer de sa propre détresse à devoir vivre hors du pays de l'enfance depuis la mort de sa mère. Mais son impuissance à rejoindre Michel dans le songe et à devenir la parfaite image de son rêve rédempteur, la conduit à un état de dépérissement qui risque de lui être fatal, puisque le songe exige d'elle qu'elle s'en tienne strictement au petit espace d'une existence étriquée qui rétrécit.

Nous retrouvons ici la même impasse que connaît le sujet du « Tombeau des rois », et la nécessité d'en passer par une épreuve – une constante dans l'œuvre – pour atteindre, non pas à la liberté, jamais vraiment acquise une fois pour toutes chez Anne Hébert, mais

⁷ Lia dit avoir quitté son amant « par fierté, pour une offense qu'[il] lui [avait] faite sans s'en apercevoir » (*CB*, p. 128). Et Michel de référer alors au conte « La princesse au petit pois » (*CB*, p. 128), où une jeune inconnue se fait reconnaître comme la vraie princesse pour n'avoir pas pu dormir sur vingt matelas sous lesquels on avait placé un petit pois. Une allusion à l'intransigeance de Lia en regard des idéaux du songe.

à la libération par une conscience renouvelée du monde, telle une deuxième naissance. « [E]xposée en sa *passion* sur un lit de parade » (*CB*, p. 142, nous soulignons), oscillant entre révolte et envoûtement face au désir mortifère de Michel, Catherine doit tendre « vers un exigeant salut » (*CB*, p. 150), à l'encontre de la force d'entropie du songe qui l'attire vers la mort. Cette pulsion de mort fait alors retour contre Michel pour le vaincre, au moment où Catherine se révolte devant l'ultime abnégation qu'on exige d'elle.

Finalement, malgré « la plénitude de son corps, [...] et la suffisance de sa joie » (*CB*, p. 168), illuminée par un soleil méditerranéen, il ne peut y avoir pour elle d'union parfaite avec la nature, puisque cette nouvelle maturité acquise de haute lutte s'accompagne de la conscience du tragique de l'existence. La mort de la servante Aline et ses secrets livrés sur l'enfance de Michel et Lia, la chargent maintenant d'un poids qu'il lui faut assumer, tel un envers à cette lumière du midi. Et c'est précisément cette « impitoyable vérité » (*CB*, p. 164), relative à la précarité de l'existence et à l'urgence de vivre, qui sous-tend sa joie et lui donne paradoxalement tout son sens.

Les enfants du Sabbat

La nature des rôles assignés aux personnages de la triade et leur mode d'attribution pourront varier chaque fois en fonction de la perspective envisagée par l'autrice. Dans *ES*, la position du troisième terme, occupée par Catherine dans *CB*, est assurée cette fois par une entité multiple et collective : la communauté des sœurs du Précieux-Sang. Le couvent devient ainsi le lieu privilégié de l'affrontement des doubles, le véritable champ de bataille d'une guerre menée pourtant outre-Atlantique. Dans l'esprit des grands récits mythiques⁸ opposant les « énergies créatrices et destructives du monde » (Eliade, 1971), Anne Hébert revient donc aux sources du combat immémorial entre les forces dites

⁸ « Les mythes constituent les paradigmes de tout acte humain significatif » (Eliade, 1963). « Ils esquissent [...] la vision qu'a l'humanité de sa nature et de sa destinée, de sa place dans l'univers, de son sentiment à la fois d'inclusion et d'exclusion dans un ordre infiniment grand » (Frye).

du bien et du mal. Les écrits bibliques, littérisés⁹ ici en tant que mythes, lui en fournissent l'occasion.

D'entrée de jeu, le contexte historique du roman — la crise et la guerre — signale la fin d'un cycle et la nécessité d'un retour aux commencements. L'indétermination créée par le brouillage des repères dans l'esprit des personnages et l'indistinction due au songe entre rêve et réalité, présent et passé dans la narration de sœur Julie, permettent l'émergence d'un sous-texte évocateur de l'univers atemporel du mythe. Une malédiction préside au désordre du monde dans un « craquement sinistre » entendu d'un bout à l'autre de la planète, « cent draps de toile, fendus d'un seul coup dans toute leur longueur » (*ES*, p. 108). La faillite de l'économie mondiale, annoncée par le krach boursier comparé ici à la déchirure du voile du temple dans *Le Nouveau Testament*, met en marche une machine de mort chargée d'assumer aveuglément le prix de son rachat. Chômage, pauvreté, misère et dérisoire retour à la terre conduiront bientôt le monde à sa crucifixion.

Dans la montagne de B..., la figure mythologique des parents originels est évoquée en Philomène et Adélard, qualifiés de « couple sacré » (*ES*, p. 85) par sœur Julie, en raison de leur déchaînement de Titans en rut dans la commotion des engendremens immémoriaux¹⁰. C'est la vie sauvage — les instincts, le désordre et la boue — qui s'y donne à voir dans toute sa superbe, au-delà de toute morale, tel un retour au « sang païen¹¹ » (Rimbaud). « [D]oués de vie, plus que personne au monde », ces

⁹ Les mythes littéraires sont des « reprises de récits d'origine mythique » (Sellier), modifiés en fonction de la symbolique de chaque écrivain. « Certains mythes littéraires d'origine biblique paraissent plus capables [...] d'orchestrer les grandes horreurs collectives et la méditation sur le sens de l'Histoire » (Sellier). Antoine Sirois est l'initiateur éclairé d'une lecture mythocritique des œuvres d'Anne Hébert, devenue par la suite un détour obligé pour toute la critique hébertienne.

¹⁰ « Il y a entre l'homme et la femme », dira sœur Julie, « une telle égalité de malice et de plaisir, qu'on ne peut s'empêcher de croire que la justice et l'amour seront rendus à chacun, selon ses œuvres, de façon éclatante et absolue. » (*ES*, p. 102)

¹¹ Voir également cette référence extradiégétique à une époque d'avant toute civilisation : « Heureusement que la joie féroce qui présida autrefois à la vie de sœur Julie persiste, *malgré la religion et le temps*. » (*ES*, p. 223, nous soulignons).

squatters vivent en retrait des villages, « dépositaires de secrets, [...], étant faits pour vivre du désir des hommes et des femmes, capables d'éveiller toutes faims et soifs » (*ES*, p. 151).

Issus de ce terreau primordial, Joseph et Julie resteront unis jusqu'à ce que chacun s'établisse du côté de la civilisation, ou de la sauvagerie, du « bien », ou du « mal ». Julie, comme puissance délétère. Joseph, comme puissance tutélaire. La réussite ou l'échec de leur initiation déterminera la voie à suivre. Au cours de son initiation, Julie s'enfonce comme une noyée au plus profond du mal, enivrée de cette volupté dans l'horreur et la haine qu'est « [l']enchancement de la violence [...] jusqu'à ce que l'enfer la secoue de bonheur et la laisse comme morte » (*ES*, p. 172). « J'en sais autant que Satan lui-même, mais j'ignore encore ce que je sais. » (*ES*, p. 135) Tout le récit de sœur Julie, généré par la prolifération et l'enchevêtrement des images du songe, se résume en cette phrase. La connaissance du mal à l'œuvre en elle depuis l'adolescence devra s'instruire de ce qu'elle sait et s'éveiller à mesure que s'affine son regard de contemplative sous l'éclairage du songe.

Par ailleurs, l'échec de l'initiation de Joseph à accomplir « l'enfantement souverain » (*ES*, p. 170) - « [celui du] plus grand sorcier qui naît de la mère et du fils » -, établit la distance qui le sépare désormais de Julie. Cet échec semble d'abord imputable à l'inaptitude de Joseph. En réalité, c'est plutôt l'aliénation spectaculaire des fidèles dans l'attente passive d'une magie rédemptrice qui en est la cause. Malgré tout, le profond attachement de la sœur pour son frère demeure. C'est même la seule raison de son entrée en religion. Pour que perdure le songe androgynique et qu'il n'arrive aucun mal à son frère, parti combattre « le diable dans les vieux pays » (*ES*, p. 203). « Le partage des bons et des méchants l'enchanté » (*ES*, p. 208), ironisera Julie à propos de Joseph.

Dans l'esprit de la dynamique de l'équilibre propre à l'œuvre hébertienne, et en contrepartie de la division qui s'opère progressivement chez les doubles, on constate que les deux camps du bien et du mal se donnent à lire en chassé-croisé dans le récit de sœur Julie, Soit par interversion des rôles qui leur sont habituellement réservés. Pendant qu'au village on se réconcilie avec Dieu suite à l'échec de « l'enfantement souverain », au couvent, placées sous l'égide de sœur Julie, on se voit bientôt abandonnées à la furie du

Diable. Ainsi, bien que les camps s'opposent, les deux magies rivales aboutissent au même revers quant à l'espoir de Salut.

D'autre part, le nom de la communauté des « Dames du Précieux-Sang » - partie tierce de la triade -, aura été choisi pour sa valeur emblématique. La référence au *précieux* sang signale que la souffrance a été instituée par l'Église comme valeur d'échange ou étalon-or de « [l']économie du Salut » (*ES*, p. 195). Ainsi, ces religieuses ont pour mission de revivre la Passion du Christ en empathie totale avec Lui. Ce que sœur Julie leur rappellera ironiquement : « Vous chantez avec des voix angéliques, mes sœurs, comme si vous ignoriez tout des profondeurs et des ténèbres de ce couvent ? » (*ES*, p. 202). L'autrice dénonce ici « l'extension du régime de la valeur économique » (Orléan) au domaine spirituel. Comme dans « Le torrent », où Claudine use de l'empiètement de la logique comptable de son « livre de comptes » pour racheter sa faute. Cette quête de rédemption semble ainsi participer symboliquement du même « processus de monétisation [aveugle] des valeurs » (Orléan) ayant mené au krach économique dont il a été fait mention plus avant.

Par ailleurs, le rêve de Julie de réaliser l'union androgynique avec Joseph prend fin définitivement au moment où « Piggy, la *war-bride* » (*ES*, p. 155 ; l'autrice souligne) — symbole de récompense pour la victoire anticipée de Joseph à la guerre —, également surnommée « petit cochon » (*ES*, p. 155), entre en scène, « grosse » de la trahison de Joseph au regard de sa sœur. On comprend dès lors, qu'au plan allégorique, la progéniture de Joseph, annoncée ici, assurerait pour l'avenir la prééminence du bien sur le mal. Aussi, Julie, la « night-mère » (*ES*, p. 142), doit-elle refouler à tout prix l'avancée de cet embryon rédempteur en le tuant dans l'œuf.

Par cette référence à « Piggy », nouvelle épouse de Joseph, la métaphore filée du « cochon » comme symbole du sacrifice expiatoire depuis la montagne de B... trouve finalement son aboutissement. Du fait de son combat contre le mal, Joseph, sur qui Julie projetait déjà l'image du Christ, est associé symboliquement ici par sœur Julie au « petit cochon » pour ne faire qu'un dans le sacrifice expiatoire en vue de la rédemption du mal. Mais le soldat Joseph présume trop vite de sa victoire contre le mal en pensant pouvoir faire l'économie d'un véritable affrontement avec la mort. La rancœur qu'éprouve Julie en regard de cette union, vient de ce que Joseph a cru pouvoir compter sans elle dans ce

combat contre le mal. Elle seule, pour avoir été initiée aux puissances du mal, pourrait permettre que s'accomplisse le « rêve de totalité » (Godin) qu'est le salut, en « se substituant à la terreur anonyme » (Baudrillard) comme « victime totale », *moyennant l'amour inconditionnel et exclusif de Joseph pour elle* (nous soulignons), en tant que « femme intégrale » (ES, p. 210), c'est-à-dire comme subsumant toutes les autres femmes dans le rêve androgynique. Soit l'atteinte de l'harmonie dans la réconciliation des contraires.

La rupture de l'alliance des doubles marque alors le début de la Passion véritable des religieuses dans le « corps mystique de Satan » (ES, p. 219) – point nodal de la triade –, par la descente au plus profond de la Passion du Christ, cette fois sans la Résurrection promise. Non plus au moyen d'un rituel convenu, mais dans un « tête-à-tête avec soi-même, [l']examen de la nuit de son âme [...] en préparation d'une confession générale de tous ses cauchemars » (ES, p. 189). L'action dramatique atteint son point culminant au moment du face-à-face entre Julie et Joseph, tous deux enlacés pour un « slow interminable et funèbre » (ES, p. 222). Bourreau et victime intimement liés, tels l'endroit et l'envers d'une même figure, la lente agonie de Joseph trouvant son prolongement dans la compassion de Julie, comme en rappel de l'ambivalence des doubles. Mais Julie a tôt fait de devenir impitoyable: « Que tu puisses mourir, non pas en paix, mais dans l'horreur » (ES, p.229).

Le mal devenu dès lors irrépressible par sa démultiplication même, nous est représenté sous les traits de la Méduse à la chevelure entrelacée de serpents que Joseph devra affronter avant de mourir. On comprend finalement que cette métamorphose de la sorcière fait partie des pouvoirs d'une seule et même femme, d'une « créature [...] hors d'atteinte, [...] [qui] vit mille morts et mille vies, loin de [tous] » (ES, p. 218), qui peut aussi « remonter le temps jusqu'au jour lointain de l'eau intégrale répandue sur toute la terre » (ES, p. 206). Sa lignée est composée de « femmes aux yeux vipérins » (ES, p. 157), constituant une longue suite de substitutions en « femmes gigognes » (ES, p. 167), qui assurent leurs réincarnations successives dans l'Histoire.

L'autrice réfère ici au mythe d'Ève¹², auquel elle donne une portée hautement symbolique en tant que mythe littéraire. Mère de l'humanité, cette créature aura traversé les siècles, toujours vivante en son sommeil d'éternité. « Elle, toujours elle, renaissant sans cesse de ses cendres, de génération en génération, de bûcher en bûcher, elle-même mortelle et palpable, et pourtant surnaturelle et maléfique » (ES, p. 233-234). Dans l'esprit du mythe, depuis la faute originelle, l'accès au libre arbitre aura donné naissance au désir sans que l'homme sache l'utiliser dans sa quête de connaissance. Ce feu sacré dérobé aux dieux dans un acte de transgression immémoriale, l'humanité aura appris à en connaître le pouvoir exaltant, mais surtout dévastateur à l'occasion des guerres. Cette situation limite, à l'image des ambitions les plus folles dont s'accroît toujours plus l'anarchie du désir, suggère que l'homme est devenu le jouet d'un songe empoisonné que la figure d'Ève a pour fonction de représenter. Figure toutefois à double visage dont nous n'avons ici qu'une seule représentation. La deuxième sera évoquée en conclusion.

Kamouraska

Dans *Kamouraska*, la tragédie de l'existence a ses acteurs qui évoluent dans le songe d'Élisabeth Rolland, initiatrice de la forme nouvelle qu'adoptent les événements à la suite du travail d'assimilation et de transformation opéré sur ses souvenirs. Ce travail d'« écriture » rétrospectif témoigne de son désir d'« organiser le songe » (*K*, p. 269) en contrôlant ses souvenirs par un exercice de distanciation de tous les instants. Guidée par sa ferme résolution de s'unir à nouveau à George Nelson, cette fois dans l'espace atemporel du songe, elle entend justifier le passé et ainsi l'exorciser par le pouvoir de son amour. Mais le « procès » intérieur auquel le songe l'assigne à comparaître, l'obligera à devoir plutôt faire face à la passion effrénée qui l'habite.

¹² Maurice Émond voit en sœur Julie une « puissante figure [...] à la fois réelle et mythique, biblique et primitive, à la manière d'une Ève obscure » (OCII, p. 40).

Cette « écriture » du songe s'enrichit par ailleurs d'un réseau d'intertextes bibliques et liturgiques¹³ qui lui donne une dimension mythique à portée universelle. L'évocation devient alors invocation, et la narration, récitation. En définitive, *Kamouraska* raconte l'histoire d'une passion qui culmine en un « sacrifice célébré sur la neige » (K, p. 195, nous soulignons) dans l'espoir de racheter l'injustice du destin. Afin d'en arriver à la fusion souhaitée avec George Nelson, Élisabeth Rolland se voit bientôt contrainte à titre de « voyante » (K, p. 369) d'assister au déroulement du meurtre. Mais la transgression de l'interdit du meurtre aura rendu son amant méconnaissable : « Abîme, l'image de mon amour » (K, p. 364). Et plus loin, pour souligner l'échec de sa tentative démiurgique de salut : « La ligne alourdie de ses épaules, cette cassure dans sa nuque penchée » (K, p. 395), tel un crucifié.

Que l'amour des amants ne puisse s'incarner ainsi que dans la violence qu'il cherchait à conjurer, voilà bien le détour absurde de la fatalité, l'illustration de la tragédie de l'existence : « L'échange subtil entre bourreau et victime. L'étrange alchimie du meurtre entre les deux partenaires. Et si, par une mystérieuse opération, le masque de mon mari allait se retrouver sur les traits du vainqueur ? » (K, p. 395). Quant au personnage d'Antoine, investi d'un pouvoir disproportionné dans le contexte du mythe sous les traits du « mari monstrueux », il retrouvera finalement sa dimension humaine. N'est-il pas à sa manière à l'image même du désespoir de George, son semblable, son double en quelque sorte, victime d'une fatalité que George tente de racheter pour lui-même ?

À la fin du roman, Élisabeth découvre en elle une présence occulte, déjà pressentie dans son rêve de la cabane sous la forme d'un cri primal de bête sauvage. Cette identité trouble, intime jusqu'à lui être constitutive, peut maintenant se manifester ouvertement au sortir du songe sous la forme d'une « femme noire, vivante, datant d'une époque reculée et sauvage [...] lâchée dans la petite ville » (K, p. 406). Devenue victime d'un mal irrémédiable, Élisabeth se sait dès lors prisonnière de son destin. Une condamnation

¹³ « Mon père, pourquoi m'avez-vous abandonné ? » (K, p. 334), paraphrase Élisabeth. Telles les stations d'un long chemin de croix commentées par le chœur des aubergistes, commence alors le « chapelet récit des villages » en vue d'une méditation sur « les mystères féroces de ce monde » (K, p. 356). « Changée en statue, Véronique fascinée sur le seuil de la porte, je réclame en vain un linge doux pour essuyer la face de l'homme que j'aime » (K, p. 375). Voir le balado « *Kamouraska* - du mal à la spirale du pire », pour une étude plus complète.

anticipée au début du roman – « L’amour meurtrier. L’amour infâme. L’amour funeste » (*K*, p. 195) –, et avérée en fin de parcours sous la forme d’un « long serpent unique se reformant sans fin dans ses anneaux » (*K*, p. 212). C’est la figure d’Ève - toujours vivante de par ses réincarnations successives à travers l’Histoire -, qui se donne à lire en cette « femme noire [...] étrangement conservée » (*K*, p. 406) par l’incessante répétition des malheurs du monde, symbole emblématique de la condition humaine.

Les fous de Bassan

Le cri primal d’Élisabeth semble se répercuter par ailleurs dans les hurlements du vétéran Stevens Brown, le crâne meurtri la nuit dans sa chambre sous les coups de becs acérés des fous de Bassan transformés en Érynies, symbole de vengeance et de justice au regard de l’irrémissibilité de sa faute. Au début du roman, Stevens s’entête dans un songe mortifère, croyant pouvoir fuir les souvenirs d’un passé tourmenté. De retour dans son village natal, il cherche à imposer une image d’homme aguerri et supérieur dans l’espoir de recevoir des siens la confirmation de sa nouvelle identité : « Sauvé, je serai sauvé » (*FB*, p. 400). Mais comme pour George Nelson, la « rage inexplicable » (*FB*, p. 393) qui l’habite aura raison de son désir de rédemption, et l’avènement de « l’homme nouveau » (*FB*, p. 394) n’aura pas lieu. D’où la violence décuplée qui se déchaîne au moment où, tel Œdipe, il se découvre complice d’un mal qu’il croyait fuir.

La relation ternaire qu’il entretient avec Nora et Olivia sert de catalyseur à cette violence. D’une part, la peur panique d’Olivia à regarder Stevens et d’être regardée par lui, mêlée à son désir de tout apprendre de lui, attise la convoitise de son cousin qui « s’en repaît[t] comme d’une merveille » (*FB*, p. 481). À l’opposé, face au désir de « [l’] Ève nouvelle » (*FB*, p. 422) qu’est Nora d’être délivrée par lui de cette « première fois », Stevens répond par « un entêtement parallèle » : « À fureur égale, comme tu me plais » (*FB*, p. 400-401). Toutes deux prisonnières de l’instrumentalisation de leur désir par Stevens, ces « [s]œurs siamoises depuis [l’]enfance » (*FB*, p. 424) se retournent l’une contre l’autre pour mériter l’attention exclusive de celui-ci.

Dès lors, le songe se cristallise en cette chimère d’une « seule et même créature à deux têtes, quatre bras, quatre jambes » (*FB*, p. 411), « animal fabuleux [...] fait pour

l'adoration ou pour le massacre » (*FB*, p. 356). Ces deux attitudes extrêmes témoignant du même rapport vicié au désir, toujours dans l'excès, préfigurant le drame à venir. Dans l'adoration, le ravissement trahit l'exacerbation du désir de Stevens. Dans le massacre, c'est toute « la malfaisance de Griffin Creek », dont Stevens est le « dépositaire » (*FB*, p. 353), qui se dévoile. Cette violence faite à la femme trouve ses assises dans l'ordre patriarcal et puritain du groupe qui voit en elle l'agent du mal, l'Ève séductrice, la voie déviante menant au corps, à la chair, par opposition aux aspirations spirituelles de l'âme. Et par un juste retour des choses, les hommes en deviennent eux-mêmes les victimes, spoliés de l'affection de leur mère qui projette sur ces mâles l'image du mari ennemi.

Par ailleurs, la désignation d'« Ève nouvelle » en rapport à Nora trouve son sens du fait qu'à chaque génération se pose la question du désir comme résurgence d'un « mal » millénaire, dans l'esprit du mythe. La référence au mythe d'Ève permet ici d'opposer les doubles que sont Olivia et Nora sur la base d'une divergence d'attitude en regard du désir sexuel. La première, comme sous l'effet d'un envoûtement, demeure dans un état d'appréhension faite d'angoisse, de curiosité et de culpabilité. La deuxième, pleine d'anticipation confiante et amusée, débordante de « gaieté verte » (Nelligan), appelle de tous ses vœux la rencontre des sexes à se réaliser « dans l'égalité de leurs désirs » (*FB*, p. 428). Comme si soudain l'avenir prenait corps sous les traits de cette « Ève nouvelle », belle échappée du hasard aussitôt rattrapée et refoulée par la nécessité.

L'autrice laisse ainsi entrevoir l'alternative qui s'offre à l'homme à tout moment pour éviter le drame. Bien que les personnages soient incapables sous le poids de la nécessité de modifier le cours de la tragédie où ils sont engagés, la symbolique de l'œuvre signale que la seule fatalité à craindre est celle que l'homme s'impose à lui-même par son aveuglement atavique. Le hasard créateur, source d'expression des possibles, montre ainsi que l'obscur faute originelle n'est pas transmise à la naissance, mais acquise au cours des générations. On comprendra d'autre part que le mythe littéraire ne peut trouver pleinement son sens que dans l'interaction qui s'établit entre les versants clair et obscur de la figure d'Ève. À savoir celle qui à la fois relie et oppose Nora et Olivia en tant que doubles. Aucune des deux ne peut l'emporter sur l'autre. Aucun rapprochement possible non plus entre ces pôles sans une assomption par l'homme de toute son existence, comme il sera démontré plus loin.

Bref, accéder à l'œuvre d'Anne Hébert, c'est entrer de plain-pied dans l'univers du mythe, ou plus précisément dans la pensée mythique, avec sa puissante organisation symbolique qui rend compte du jeu complexe créé par l'antagonisme des « énergies créatrices et destructives » (Eliade, 1971) d'où naît la tragédie. La dualité qui imprègne toute l'œuvre d'Anne Hébert, contrairement au dualisme impliquant l'opposition irréductible d'entités nettement distinctes, réfère précisément à ce jeu subtil et continu d'alternances entre opposition et complémentarité des doubles¹⁴. Une opération qui s'accomplit toujours à l'intérieur de la triade chez Anne Hébert. En définitive, et au-delà de la tragédie elle-même, c'est la conjugaison paradoxale de ces deux manifestations contradictoires qui est évoquée en filigrane dans ces quatre textes.

Dans l'esprit du mythe littéraire toutefois, la tragédie naît des chimères du songe, élaborées par le désir. Ainsi, dans le poème « Ève », l'image de l'« [e]ffraie rousse [...] crucifiée aux portes de la ville » (MP, p. 313) se donne à lire comme la figure allégorique du drame de l'homme résultant de son aveuglement. En s'exonérant de la responsabilité du mal, pour la reporter sur cette part maudite de l'Ève originelle qu'il croit lui être extérieure, l'homme se fait ainsi bourreau et victime de lui-même. L'autrice propose plutôt de subsumer les conditions qui ont pu présider à la transmission de la vie, et de sortir des limbes prénataux du Paradis perdu, en réhabilitant le risque. La dualité étant la condition première du désir, lui-même à la base de l'existence, l'homme doit donc cesser de se représenter le bonheur comme une *plénitude androgynique* vécue dans un en-deçà de l'existence, ou d'aspirer à la *totalité par le salut* dans un au-delà de l'existence¹⁵. La

¹⁴ « Les contraires coexistent en chaque homme » (Eliade, 1971). « Ces pulsions [créatrices et destructrices] sont toutes aussi indispensables l'une que l'autre ; c'est de leur action conjugée ou antagoniste que découlent les phénomènes de la vie. [Et] il n'arrive guère qu'un instinct de l'une des deux catégories puisse s'affirmer isolément ; il est toujours "lié" [...] à une certaine quantité de l'autre catégorie » (Freud). Ce qui peut expliquer cette idée chère à Goethe que « le Bien n'existe que dans la mesure où le Mal est actif » (Eliade, 1971).

¹⁵ « Les mythes révèlent qu'au commencement [...], il y avait une totalité compacte et que cette totalité a été sectionnée ou fracturée *pour que le Monde ou que l'humanité puisse naître* » (Eliade, 1981 [1962], nous soulignons). On constate finalement « en quoi les rêves d'origine sont aussi des rêves de fin » (Godin).

« différence conflictuelle¹⁶ » inscrite au plus profond de la nature des choses, devrait plutôt inciter l'homme à consentir pleinement à « la charge et [à] l'honneur » de l'existence, soit de tout accueillir, et « l'angoisse et l'amour », et « le deuil et la joie », pour que s'opère la réconciliation en « un destin pacifié » (MP, p. 313-314)¹⁷.

La « pensée de midi¹⁸ » comme « principe spirituel capable d'expliquer certaines contradictions du monde » (Eliade, 1971), sous-tend ce désir de réconciliation. Elle informe selon nous la structure matricielle de l'œuvre, à découvrir en creux dans ces quatre grandes œuvres narratives. Métonymie de l'équilibre et de la mesure comme point milieu du jour, « midi » doit s'entendre non pas au sens de la modération du juste milieu ou de la résignation, mais comme tension toujours renouvelée, « pure tension, équilibre suspendu » (Wald Lasowski). Sa position d'intermédialité transcende les oppositions entre « beauté et souffrance, joie et amertume » (Wald Lasowski), mais sans les ignorer, ni les réconcilier ou les fusionner. C'est précisément « cet éclat de conscience lumineuse » (Fabre) dans « l'unité-totalité paradoxale » (Eliade, 1971) d'un monde sans cesse en devenir, qu'on retrouve aux fondements de l'œuvre d'Anne Hébert.

¹⁶ La dénomination de « différence conflictuelle » ou *polemos* vient d'Héraclite, qui voit dans les oppositions dichotomiques le principe moteur de l'existence. Pour plus de détails, voir Harvey, 2015, p. 133-135.

¹⁷ Ainsi, au démembrement de l'« [e]ffraie rousse », aux « amulettes » en bec de corne, aux « scapulaires de plumes et d'os broyés », l'autrice oppose le « fin nez de rapace », le « beau verger juteux », la « chair acide des pommes vertes », le « fin visage d'aube » (MP, p. 313), gravés au revers de la figure d'Ève comme potentiel d'espérance pour l'humanité.

¹⁸ Cette image d'Albert Camus aurait été empruntée à Nietzsche, lui-même tributaire de la pensée solaire des Grecs (Harvey, 2000). Voir l'importance pour l'autrice de ce symbole d'équilibre, entre autres dans *L'arche de midi* (Harvey, 2000, p. 117-119), le poème « Un bruit de soie » (Harvey, 2000, p. 259-265) et le titre du recueil *Le jour n'a d'égal que la nuit*.

* *Ce balado constitue la reprise d'une conférence donnée à l'occasion du « Colloque international Anne Hébert » qui se tenait à La Bibliothèque et archives nationales du Québec à Montréal, en juin 2016, à l'occasion du centenaire de la naissance d'Anne Hébert. On pourra retrouver ce texte, de même que ceux de mes collègues spécialistes de l'œuvre d'Anne Hébert, dans le collectif *Le centenaire d'Anne Hébert. Approches critiques*, sous la direction de Nathalie Watteyne, publié aux Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles Études Québécoises », 2018. Cette collection a pour but de témoigner des nouvelles voies de la recherche en études québécoises. Pour une référence plus précise à cet ouvrage, voir la page d'accueil de mon site anne-hebert.com*

* *Nous vous rappelons qu'en visitant le site anne-hebert.com , vous pourrez consulter ma correspondance inédite avec Anne Hébert, ainsi que l'appréciation qu'elle y fait de ma lecture de l'œuvre.*

* *Veuillez noter que toute reproduction de ce texte, en partie ou en totalité, devra porter la mention du nom de l'auteur et de l'adresse du site.*

Bibliographie

Baudrillard, Jean, *Les stratégies fatales*, Grasset et Fasquelle, coll. « Biblio/Essais », 1983.

Bouchenafa, Houria, *Mon amour, ma soeur: l'imaginaire de l'inceste frère-soeur dans la littérature européenne à la fin du XIX siècle*, L'Harmattan, coll. « Sexualité humaine », 2004 [en ligne].

Caillouis, Roger, *L'homme et le sacré*, Gallimard, coll. « NRF », 1950.

Dabiez, André, *Le mythe de Faust*, Colin, 1999 [en ligne].

Éliade, Mircea, *Méhistophélès et l'Androgyne*, Gallimard, coll. « Idées », [en ligne] 1981 [1962]

_____, *La nostalgie des origines*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1971.

_____, *Aspects du mythe*, Gallimard, coll. « Idées », 1963.

Émond, Maurice, « Images de la femme dans l'oeuvre d'Anne Hébert », *Iris* (revue du Centre de recherche sur l'imaginaire de Grenoble), nos 8-9, 1989-1990, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, v. 3 : *Romans*, t. 02, *Romans (1975-1982)*, collection « Bibliothèque du Nouveau Monde », Presses de l'Université de Montréal, 2014.

Fabre, Thierry, « Camus et la pensée de midi », *La pensée de midi*, vol. 31, no 2, 2010 [en ligne].

Freud, Sigmund et Albert Einstein, « Pourquoi la guerre? », *Correspondance entre Albert Einstein et Sigmund Freud*, traduction de Blaise Briod, version éditée à l'initiative de l'Institut international de Coopération intellectuelle - Société des nations, 1933, édition numérique [En ligne], Université du Québec à Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales », 2006.

Frye, Northrop, *La Parole souveraine. La Bible et la littérature II*, traduction de Catherine Malamoud, Seuil, coll. « Poétique », 1994.

Harvey, Robert, « Origine, nature et finalité du songe dans *Le tombeau des rois* », dans « Sexualité(s) dans l'oeuvre d'Anne Hébert », dossier dirigé par Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, *Les Cahiers Anne Hébert*, no 14, Université de Sherbrooke, 2015.

—, *Poétique d'Anne Hébert, jeunesse et genèse*, suivi de *Lecture du Tombeau des rois*, L'instant même, 2000.

—, *Kamouraska d'Anne Hébert: Une écriture de La Passion*, suivi de *Pour un nouveau Torrent*, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, coll. « Littérature », 1982.

Hébert, Anne, *Les Chambres de bois*, Seuil, 1958,

—, *Kamouraska*, Seuil, 1970.

—, *Les Enfants du sabbat*, Seuil, 1975.

—, *Les Fous de Bassan*, Seuil, 1982.

Hébert, Anne, *Œuvres complètes d'Anne Hébert, I Poésie*, édition établie par Nathalie Watteyne, suivi de *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, édition établie par Patricia Godbout, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde » 2014 [2013].

- , *Œuvres complètes d'Anne Hébert, II Romans (1958-1970), Les chambres de bois*, édition établie par Luc Bonenfant, suivi de *Kamouraska*, édition établie par Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2013.
- , *Œuvres complètes d'Anne Hébert, III Romans (1975-1982). Les enfants du Sabbat*, édition établie par Mélanie Beauchemin et Lori Saint-Martin, suivi de *Héloïse* et *Les fous de Bassan*, édition établie par Lucie Guillemette, avec la collaboration de Myriam Bacon, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2014.
- Libis, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, Berg international, coll. « L'île verte », 1980 [en ligne].
- Monneyron, Frédéric (dir.), *L'androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Ellug, 1994 [en ligne].
- , *L'androgynie dans la littérature*, Dervy, coll. « Cahiers de l'hermétisme », 1990 [en ligne].
- Nelligan, Émile, « La romance du vin », dans *Poésies complètes*, Bibliothèque québécoise, 1992.
- Orléan, André, « L'argent et la valeur. De quoi la valeur économique est-elle faite? », *La vie des idées* [En ligne], janvier 2016.
- Paterson, Janet M., *Anne Hébert. Architexture romanesque*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1985.
- Rimbaud, Arthur, *Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- Ruyt, Franz de, « L'idée de Bivium et le symbole pythagoricien de la lettre Y », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol.10, no1, 1931. Repris dans *Persée* [En ligne].
- Sellier, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », *Littérature*, n°55, 1984 [en ligne].
- Sirois, Antoine, *Lecture mythocritique du roman québécois: Anne Hébert, Jacques Ferron, Jacques Poulin, Gabrielle Roy, Yves Thériault*, Triptyque, 1999.

_____, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Triptyque, 1999.

Wandzioch, Magdalena, « Le double du héros dans la littérature fantastique », dans Gabriel-André Pérouse (dir.), *Doubles et dédoublement en littérature: actes d'un colloque tenu à Lyon en 1990*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995 [en ligne].

Wald Lasowski, Aliocha, « Le dictionnaire camusien », dans « Albert Camus. La revanche », *Le Point hors-série*, no.15, octobre-novembre 2013 [en ligne].