

1990

Anne Hebert: Recherche D'une Identite, Revolte Prometheenne Lecture Intertextuelle De Sa Poesie

Kathleen Elizabeth Kells

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/digitizedtheses>

Recommended Citation

Kells, Kathleen Elizabeth, "Anne Hebert: Recherche D'une Identite, Revolte Prometheenne Lecture Intertextuelle De Sa Poesie" (1990). *Digitized Theses*. 1867.
<https://ir.lib.uwo.ca/digitizedtheses/1867>

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Digitized Special Collections at Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Digitized Theses by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact tadam@uwo.ca, wlsadmin@uwo.ca.



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

ANNE HÉBERT: RECHERCHE D'UNE IDENTITÉ, RÉVOLTE PROMETHÉENNE.
LECTURE INTERTEXTUELLE DE SA POÉSIE

by
Kathleen E. Kells

Department of French

Submitted in partial fulfilment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

Faculty of Graduate Studies
The University of Western Ontario
London, Ontario
April 1990

© Kathleen E. Kells 1990



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-55266-2

Canada

ABSTRACT

Aucune synthèse critique n'ayant été faite des poèmes d'Anne Hébert qui sont pour la plupart regroupés dans trois recueils--Les Songes en équilibre (1942), Le Tombeau des rois (1953) et Mystère de la parole (1960)--, la présente étude propose d'en entreprendre une. Ce faisant, elle découvre dans le premier de ces trois recueils d'Anne Hébert un réseau fixe d'associations du genre découvert par Charles Mauron dans l'œuvre de Mallarmé. Or, ce même réseau associatif se maintient à travers les deux recueils qui suivent mais en y subissant certaines modifications importantes quant à l'évolution de la poésie hébertienne. Aussi le réseau associatif dans Les Songes en équilibre reflète-t-il l'adhésion de la poète aux valeurs traditionnelles de la société dans laquelle elle avait grandi et à l'ordre symbolique et patriarcal qui maintient ces valeurs en place et qui les véhicule. Pourtant, les modifications apportées au réseau associatif dans le recueil subséquent, Le Tombeau des rois, traduisent la mise en question par Anne Hébert de ces mêmes valeurs et son refus du symbolique chrétien qui les sous-tendait dans Les Songes en équilibre. Enfin, les dernières modifications apportées au réseau dans le troisième recueil, Mystère de la parole, servent à illustrer la révolte prométhéenne de la poète contre l'ordre symbolique et patriarcal qui l'opprimait dans le recueil précédent. Cela parce que la poète s'empare dès la pièce liminaire de ce troisième recueil de ce qu'elle y appelle "la fonction de la parole"

associée aux occurrences de la lexie 'feu' dans le texte afin de mettre cette 'parole=feu' à la disposition de tous les êtres humains en ayant besoin. Ainsi les dernières modifications apportées au réseau associatif dans Mystère de la parole démontrent une nouvelle foi humaniste à perspective féministe acquise par Anne Hébert depuis Le Tombeau des rois dans la fonction renouvelée de la parole poétique qu'elle exerce en tant que femme et la vision régénérée du monde qui accompagne cette même parole qui se révèle alors comme une arme révolutionnaire et libératrice capable d'inciter d'autres êtres humains des deux sexes à se révolter à leur tour contre le même ordre symbolique et oppressif.

fournir les techniques analytiques les plus susceptibles d'y combler les apparentes lacunes créées par ce que Pierre Emmanuel a déjà appelé "la discontinuité d'un symbolisme épars".¹¹ Pourtant, pour ce qui est d'une lecture synthétique de tous les poèmes en question, il importerait de trouver une approche plus comprehensive.

À ce propos, le livre de Julia Kristeva, La révolution du langage poétique; l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé, fournit des données théoriques précieuses. Cela parce que Kristeva y présente justement une saisie globale du rôle subversif joué par l'avant-garde de la poésie française à la fin du siècle romantique dans la rénovation ou plutôt (pour employer un terme beaucoup plus à la mode de nos jours quoique inutilisé par Kristeva) la "déconstruction"¹² de l'idiome de l'époque et les valeurs véhiculées par celui-ci, ce que Kristeva désigne par "le symbolique".¹³ Or, puisque ce "symbolique" fait partie d'un ordre masculin reflétant la dominance du père, son effritement en poésie par le "sémiotique"¹⁴ qui relève plutôt de la mère¹⁵ suggère une position théorique à partir de laquelle on pourrait en effet relire la poésie hébertienne d'une nouvelle perspective qui tiendrait compte justement de la subjectivité féminine dirigeant l'œuvre ainsi que de la portée révolutionnaire du dernier recueil de poèmes d'Anne Hébert, Mystère de la parole.

La révolution du langage poétique de Kristeva ayant ainsi indiqué une voie théorique tout à fait neuve par laquelle on pourrait aborder une étude à perspective féminine de la poésie d'Anne Hébert, les aperçus particuliers y apportés sur l'œuvre de Mallarmé par Kristeva ne manquent cependant pas de faire ressentir une certaine parenté artistique, une je ne sais quoi

TABLE DE MATIERES

CERTIFICATE OF EXAMINATION	ii
ABSTRACT	iii
ACKNOWLEDGEMENTS	v
TABLE DE MATIERES	vi-vii
INTRODUCTION -- L'APPROCHE CRITIQUE: UNE LECTURE INTER- TEXUELLE DE LA POÉSIE D'ANNE HÉBERT	1
Notes	21
CHAPITRE I -- LE SYMBOLIQUE CHRÉTIEN SOUS-TENDANT LA FORMATION D'UN RÉSEAU FIXE D'ASSOCI- ATIONS DANS <u>LES SONGES EN ÉQUILIBRE</u>	28
Notes	47
CHAPITRE II -- MODIFICATIONS APPORTÉES AU RÉSEAU FIXE D'ASSOCIATIONS DANS <u>LE TOMBEAU DES ROIS</u> : LE REFUS DU SYMBOLIQUE CHRÉTIEN ET LA DÉCOUVERTE D'UNE SUBJECTIVITÉ FÉMININE	50
1. Introduction théorique	50
2. Résumé des modifications apportées au réseau fixe d'associations: la "régression progressive" de la femme-sujet parlant	68
3. Analyse des modifications apportées au réseau fixe d'associations: les conséquences de ces modifications sur la croissance psychologique de la femme-sujet parlant	88
Notes	146

CHAPITRE III -- MODIFICATIONS APPORTÉES AU RÉSEAU FIXE D'ASSOCIATIONS DANS <u>MYSTÈRE DE LA PAROLE</u> : LA RÉVOLTE PROMÉTHÉENNE DE LA FEMME ET LA DÉCOUVERTE D'UN NOUVEL HUMANISME À PERSPECTIVE FÉMINISTE	169
1 Introduction	169
2. Résumé des modifications: l'ouverture poétique et la révolte prométhéenne	179
3 Analyse des modifications apportées au réseau associatif dans <u>Mystère de la parole</u> : une lecture intertextuelle de "Mystère de la parole" et "Eve"	206
Notes	276
CONCLUSION -- UNE LECTURE INTERTEXTUELLE DE LA POÉSIE D'ANNE HÉBERT	303
Notes	319
BIBLIOGRAPHIE	322
I. Œuvres d'Anne Hébert	322
II. Entrevues avec Anne Hébert	332
III. Bibliographies sur Anne Hébert	335
IV. Autres sources d'informations bio-bibliographiques.....	337
V. Études critiques portant sur l'œuvre d'Anne Hébert.....	337
VI. Ouvrages littéraires, critiques et théoriques consultés	379
VITA	390

The author of this thesis has granted The University of Western Ontario a non-exclusive license to reproduce and distribute copies of this thesis to users of Western Libraries. Copyright remains with the author.

Electronic theses and dissertations available in The University of Western Ontario's institutional repository (Scholarship@Western) are solely for the purpose of private study and research. They may not be copied or reproduced, except as permitted by copyright laws, without written authority of the copyright owner. Any commercial use or publication is strictly prohibited.

The original copyright license attesting to these terms and signed by the author of this thesis may be found in the original print version of the thesis, held by Western Libraries.

The thesis approval page signed by the examining committee may also be found in the original print version of the thesis held in Western Libraries.

Please contact Western Libraries for further information:

E-mail: libadmin@uwo.ca

Telephone: (519) 661-2111 Ext. 84796

Web site: <http://www.lib.uwo.ca/>

Introduction

L'approche critique: une lecture intertextuelle de la poésie d'Anne Hébert

*Le vrai désespoir est agonie, tombeau au abîme,
s'il parle, s'il raisonne, s'il écrit surtout,
aussitôt le frère nous tend la main, l'arbre est
justifié, l'amour né. Une littérature désespérée
est une contradiction dans les termes.
Albert Camus¹*

Sonder le fond d'une poésie au premier abord hermétique mais obsédante à la longue en vertu de ses résonances à la fois trop familières et mélancoliques: tel était le point de départ de la présente étude sur la poésie d'Anne Hébert qu'une première lecture du Tombeau des rois a livré. Comment dévoiler les sources profondément personnelles d'un désespoir morbide qui de toutes apparences dirigeait l'œuvre? Comment expliquer les textes de ma mère à découvrir à partir de ces monuments érigés par la poète les fonds psychiques qui devaient les soutenir? À ce propos, un parcours des œuvres critiques traitant de l'œuvre hébertienne ne pouvait que laisser le lecteur sur sa faim, car rien dans ce corpus critique ne semblait aller "au cœur du problème" tel qu'il semblait se poser.

Or, puisqu'aucune œuvre critique ne réussissait à "révéler" le "mystère de la parole" hébertienne, il fallait remettre la problématique de cette poésie en question. Pourquoi s'agirait-il de réduire la genèse de

cette production poétique à une seule ou même plusieurs expériences intimes de la poète? Une telle conception de la poésie n'entraverait-elle pas dès le départ la portée générale de l'œuvre en question en laissant entendre que cette œuvre ne pourrait se faire comprendre que par des lecteurs ayant connu des expériences analogues à celles supposément vécues par l'auteur?

Ainsi le "problème" posé par la poésie d'Anne Hébert n'était pas nécessairement de "révéler" quoi que ce soit à propos de la vie intime de la poète à travers ses textes. Ces textes ne devraient pas en effet constituer uniquement un journal intime recelant le fil narratif de quelque peine d'enfance ou d'une contrariété amoureuse quelconque. Bien sûr que tout cela y était pour quelque chose. Mais ne serait-ce pas minimiser sinon banaliser l'envergure de l'œuvre que de la cerner ainsi? En limitant dès le début d'une étude sur la poésie d'Anne Hébert l'intérêt que pourrait avoir cette poésie à la divulgation de quelque drame personnel de l'auteure, ne risquerait-on pas d'y manquer la portée universelle de l'œuvre? Dès lors, il s'agirait de trouver une approche moins réductrice qui tiendrait compte de l'ensemble de la poésie en question sans toutefois l'appréhender comme un corpus/corps à déchiqeter, à anatomiser afin d'y découvrir l'origine pathologique d'un mal quelconque qui l'eût rangé

En ce qui concerne la critique hébertienne, il existe bien entendu des études fort suggestives d'une portée générale sur l'œuvre romanesque, poétique et théâtrale d'Anne Hébert.² Peu nombreux cependant ont été les critiques qui se sont penchés uniquement sur sa poésie. Parmi ceux-ci, plusieurs se limitent soit à l'explication d'une seule pièce³ soit à une analyse des poèmes faisant partie d'un seul recueil⁴; d'autres mènent des

enquêtes thématiques, structurales ou sémiotiques de prime abord provocantes mais décevantes en fin de compte, car on ne peut en retenir que des conclusions évidentes basées sur des observations saisissantes mais non développées.⁵ Cependant, de tous les critiques ayant fait couler tant d'encre sur l'œuvre d'Anne Hébert, aucun ne paraît s'être occupé à faire une étude sur l'ensemble de la poésie en question dans le but d'y découvrir des convergences quant à la signification des pièces diverses et des images récurrentes qui s'y trouvent.

Pourtant, chose curieuse à l'égard de la critique hébertienne: seules parmi tous ceux (dont la plupart sont effectivement des hommes) à essayer de porter un jugement synthétique voire sympathique sur la poésie d'Anne Hébert se distinguent justement celles qui n'ont pas pu oublier que l'auteure de cette poésie est une femme, celles qui (sachant sans doute que l'optique féminine est sans cesse obscurcie par le langage même dont la femme doit se servir pour se faire comprendre) se sont enfin donné la peine de trouver dans un discours critique autrement masculin et masculinisant d'autres termes que "le poète" pour désigner celle qui est indéniablement la poète-auteure de Poèmes.⁶

Les études à perspective féminine de Janet Marta et de Patricia Smart ayant ainsi enfin fait rappeler la féminité d'Anne Hébert là où celle-ci a failli se perdre, il semblerait essentiel (et cela d'autant plus qu'Anne Hébert elle-même a précisé sa pensée sur la nécessité de faire entendre une "voix féminine" dans la littérature⁷) de trouver une approche à sa poésie qui ne négligerait en rien le sexe de l'auteure: "Ce sexe qui" (pour reprendre l'expression de Luce Irigaray⁸) n'en est (malheureusement toujours) pas un" pour la majorité des critiques commentant l'œuvre

hébertienne ainsi que la poésie en général. En raison alors d'une sérieuse déficience féminine en matière poétique au niveau de la critique attribuable sans doute au nombre fort restreint de "femmes-poètes" voire "poétesses" admises jusqu'à date au régime d'auteurs habituellement digérés durant nos programmes universitaires, il faudrait improviser et combiner certains éléments provenant de recettes-critiques connues avec d'autres ingrédients moins familiers fournis par des (re)lectures à perspective féminine des textes en question.

De Riffaterre à Charles Mauron en passant par Julia Kristeva

Or, en dépit du fait que les analyses intertextuelles de la poésie du dix-neuvième siècle entreprises par Michael Riffaterre dans notamment The Semiotics of Poetry et La Production du texte⁹ se limitent aux textes écrits par des hommes-poètes, celles-ci suggèrent néanmoins une façon stimulante de lire la poésie qui pourrait s'appliquer à l'œuvre hébertienne sans toutefois nuire en rien à la fémininité de la poète ni à la perspective féminine par laquelle il paraîtrait désirable d'aborder sa poésie. Au contraire, ce qui semble le plus utile chez Riffaterre et qui ne semble avoir aucun rapport avec le sexe de l'auteur de qui il analyse les textes, c'est la façon selon laquelle Riffaterre déchiffre ces textes en ayant recours à ce qu'il appelle une deuxième lecture "réroactive" ou "herméneutique" afin de suppléer aux difficultés ou "agrammaticalités" rencontrées lors d'une première lecture "heuristique" ou "mimétique".¹⁰ Aussi, en ce qui concerne l'analyse d'un seul poème d'Anne Hébert de prime abord hermétique, le système riffaterrien de la double lecture pourrait-il

salubre. Cela parce que le texte est le véhicule (le veuille-t-on ou non) des divers affects⁵² humains tels que l'angoisse, la peur, la joie, inscrits et encodés de manière permanente et irréductible dans le langage dont s'est servi (sans en avoir eu la plupart du temps la connaissance) l'auteur mais récupérables du moment où le lecteur approprié, celui qui est "voulu" par le texte, s'en approche. Dès lors, pour reprendre la métaphore érotique de Barthes, "le texte que vous écrivez ...me donn(e) la preuve *qu'il me désire*"⁵³ (italiques de l'auteur).

D'un commun accord avec Barthes en ce qui concerne la potentialité réceptive de certains textes par le lecteur, Julia Kristeva écrivant à propos de la personnalité dépressive dans les domaines de l'art et de la littérature dans Soleil noir Dépression et mélancolie (1987) décrit l'œuvre littéraire de la manière suivante:

La création littéraire est cette aventure du corps et des signes qui portent témoignage de l'affect: de la tristesse comme marque de la séparation et comme amorce de la dimension du symbole; de la joie, comme marque du triomphe qui m'installe dans l'univers de l'artifice et du symbole que j'essaie de faire correspondre au mieux à mes expériences de la réalité... Elle (la création littéraire) transpose l'affect dans les rythmes, les signes, les formes. Le "sémiotique" et le "symbolique" deviennent les marques communicables d'une réalité affective présente, sensible au lecteur (j'aime ce livre parce qu'il me communique la tristesse, l'angoisse ou la joie), et néanmoins dominée, écartée, vaincue (nos caractères gras).⁵⁴

communalité psychique et affective, entre cette œuvre et celle d'Anne Hébert. Ainsi l'ambiance dépressive de deuil et de mélancolie dans laquelle semble se baigner la poésie également obscure des deux poètes suggérerait la possibilité d'aborder leurs textes en se servant d'une seule approche.

Or, par "le (même) hasard" sans doute qu'un "coup de dés...n'abolira jamais"¹⁶ deux ouvrages critiques de Charles Mauron sur Stéphane Mallarmé se présentent. C'est donc dans le premier de ceux-ci, Mallarmé l'obscur (1941), que Mauron découvre certains "réseaux fixes d'associations"¹⁷ à travers l'ensemble de la poésie mallarméenne à partir desquels il élabore dans Des métaphores obsédantes au mythe personnel: Introduction à la psychocritique (1963) une méthode critique susceptible d'être appliquée à l'œuvre d'autres écrivains y compris celle d'Anne Hébert. L'approche psychanalytique de Mauron, en ce qu'elle va à la recherche des "métaphores obsédantes"¹⁸ dans l'ensemble des textes écrits par un seul poète, semblerait alors offrir les moyens d'effectuer une lecture compréhensive de tous les poèmes d'Anne Hébert et d'en faire ressortir certains aspects saillants.

Cependant, pour autant que la façon paraît subjective et arbitraire selon laquelle Mauron regroupe en réseaux fixes d'associations ce qui selon lui se répète dans l'œuvre de Mallarmé, les conclusions auxquelles il arrive semblent suspectes. De plus, toute étude critique à perspective féminine se doit de rester méfiante quant aux résultats éventuels obtenus d'une psychanalyse à la Mauron appliquée à l'œuvre d'une femme. Cela parce que le travail de Mauron se base sur les théories freudiennes¹⁹ qui sont d'une admirable perspicacité lorsqu'il s'agit de l'organisation psychique

masculine, mais qui s'avèrent beaucoup moins justes mises en pratique à l'élaboration d'une psychologie de la femme.²⁰ Étant donné ces deux réserves à propos de la méthode de Mauron, certaines modifications s'imposent.

Modifications apportées à la méthode de Mauron

Dans Des Métaphores obsédantes au mythe personnel: Introduction à la psychocritique, Mauron donne les bases d'une méthode psychanalytique qu'il applique à plusieurs écrivains français parmi lesquels se situe notamment Stéphane Mallarmé sur qui il travaillait déjà depuis plusieurs années.²¹ C'étaient donc surtout ses connaissances approfondies des textes mallarméens que Mauron apportait à sa défense de la psychocritique élaborée dans ce texte. Or, la défense et illustration de la psychanalyse appliquée à la littérature que Mauron y élabore repose sur la distinction (fort difficile d'ailleurs à établir) entre ce qu'il appelle "les structures voulues" et "réfléchies"²² imposées par l'auteur sur ses écrits et les "associations involontaires" et "irréfléchies"²³ y décelables seulement par le critique devenu analyste et avisé sur les diverses façons selon lesquelles l'inconscient peut se manifester dans l'œuvre littéraire. Aussi Mauron se propose-t-il de nous faire "une démonstration presque didactique du fait essentiel sur quoi la psychocritique se fonde: la présence constatable dans plusieurs textes du même auteur de réseaux fixes d'associations, dont on peut largement douter qu'ils soient voulus."²⁴

Pour ce faire, Mauron s'applique à faire "une superposition des

textes²⁵ écrits par un seul auteur afin d'y découvrir (à l'encontre de la critique "classique"²⁶ qui se limite à dégager les structures "logiques et syntaxiques"²⁷ apparaissant à la surface d'un texte) des rapports latents, involontaires et pour cela supposément inconscients de la part de l'auteur.²⁸ En raison alors d'une pensée critique à peu près aussi "irréfléchie" que celle recherchée chez l'auteur analysé, Mauron espère aboutir à une découverte de l'inconscient de l'auteur en question. Cela parce que l'essentiel de cette "technique particulière d'investigation"²⁹ élaborée par Mauron réside dans la capacité du critique de "cesser de réfléchir et d'interpréter"³⁰ et de ne plus "appliquer aux textes une pensée critique 'normale'"³¹ afin de pouvoir "isole(r), dans l'œuvre, les expressions probables de processus inconscients, en étudie(r) les formes et l'évolution, et tâche(r) de les relier aux résultats acquis par ailleurs."³²

Or, à part la difficulté insurmontable de distinguer entre le volontaire et l'involontaire chez n'importe quel auteur qu'on analyse, un autre problème plus sérieux se pose à l'égard de l'approche de Mauron: à supposer que celui-ci puisse effectivement réussir à débusquer l'inconscient des textes mallarméens, comment peut-il affirmer par la suite que cet inconscient appartient à Mallarmé? En d'autres termes, comment Mauron ayant suspendu toute pensée "réfléchie" et "volontaire" peut-il conclure que les "réseaux fixes d'associations" attribués à l'inconscient de Mallarmé ne relèvent pas plutôt de son propre inconscient?

Aussi, lorsque Mauron s'oppose à l'approche thématique d'un Richard le taxant de "solipsisme"³³, ne commet-il pas la même erreur logique dont il accuse ce dernier? Ne devrait-on en effet se demander si les livres

associations d'idées retrouvées prétendument par Mauron chez Mallarmé sous forme de réseaux fixes d'associations ne sont pas tout simplement des "construction(s) de l'esprit"³⁴ de Mauron. Dès lors, il faut remettre tout le travail de Mauron en question ainsi que l'utilité de la méthode qu'il propose, car à quoi bon pratiquer une superposition de textes si les réseaux fixes d'associations qu'on en dégage ne reflètent que les obsessions du lecteur qui les découvre au lieu de celles de l'auteur(e) qu'on lit? Comment en tant que lecteur de la poésie d'Anne Hébert peut-on échapper au même "solipsisme" mauronien commis à l'égard de Mallarmé et éviter de devenir soi-même captif d'une fascination narcissique pour ses propres processus mentaux acquise en analysant les textes en question?

Et...pourtant? Peut-être ces textes ont-ils justement, du moins en partie, le but de se faire découvrir le lecteur à soi-même en l'enlaçant dans leurs fils réfléchissants? Peut-être que la poésie hébertienne possède précisément "ces (mêmes) charges poétiques"³⁵ que Paul Valéry avait attribuées à l'œuvre de Mallarmé et "dont l'effet doit être de reconstituer chez quelqu'un un état analogue...à l'état du producteur"³⁶? Dès lors, en raison du rapport possible créé entre poète et lecteur, Mauron n'aurait pas peut-être tort d'affirmer que son approche associative peut "accroître notre intelligence des œuvres littéraires simplement en découvrant (à partir du)³⁷ texte des faits et des relations demeurés jusqu'ici inaperçus ou insuffisamment perçus...".³⁸ Ainsi, en créant une réponse analogue dans le lecteur au stimulus qui aurait donné naissance au poème chez le poète, la poésie serait véritablement cette substance nourrissante et saine échangée entre poètes et lecteurs dont parle Anne Hébert dans "Poésie, solitude rompue": "Et moi, je crois à la vertu de la

poésie, je crois au salut qui vient de toute parole juste, vécue et exprimée. Je crois à la solitude rompue comme du pain par la poésie".³⁹

En raison alors de la connivence possible impliquée entre lecteur et poète chez Mauron, sa méthode devient à la fois moins suspecte et plus proche à la façon selon laquelle Riffaterre lit la poésie comme "phénomène littéraire...ne se situ(ant) pas dans le rapport entre l'auteur et le texte, mais bien dans le rapport entre le texte et le lecteur"⁴⁰ et cela surtout à propos des deux premières étapes de la méthode de Mauron: la "superposition des textes" et la recherche à travers ces textes de ce qui s'y répète et s'y modifie. Cependant, pour ce qui est de l'élaboration d'un "mythe personnel"⁴¹ à propos de la vie intime de l'auteur vers lequel devraient se cheminer ces deux premières étapes lors d'une troisième étape d'interprétation psychanalytique et d'une quatrième comprenant une vérification biographique, les conclusions de Mauron sur Mallarmé sont fascinantes mais mal fondées et trop réductrices. Cela non seulement à cause de la confusion possible signalée ci-dessus entre l'inconscient de Mallarmé et celui de Mauron⁴², mais aussi parce que Mauron base ses conclusions uniquement sur le deuil irrésolu du poète, attribuant sa hantise subséquente et indéniable pour la pureté, son angoisse et ses difficultés affectives à l'égard des femmes à un complexe d'Œdipe non liquidé et réapparaissant dans ses rapports hétéroérotiques d'homme adulte.

Les deux dernières étapes de la méthode de Mauron ainsi abandonnées, il reste néanmoins sa façon de comparer les textes écrits par un seul auteur, superposition de textes qui paraît tout à fait apte à appliquer à l'œuvre d'Anne Hébert afin d'en dégager les principales constellations

d'images récurrentes la parsemant à condition de ne pas prendre à la Mauron les résultats ainsi acquis comme base d'une éventuelle psychanalyse réductrice de la poète. Par conséquent, là où Mauron s'est senti obligé d'avoir recours à la biographie de Mallarmé pour "contrôler"⁴³ les résultats obtenus lors de sa superposition des textes, la présente étude sur la poésie d'Anne Hébert se basera pour la plupart sur les textes écrits par la poète et la réceptivité de ces textes par le lecteur et non pas sur le prétendu dévoilement à travers les poèmes les plus obscurs de la poète de certains détails de sa vie intime. À cet égard, il n'est pas sans importance de rappeler la réticence souvent manifestée par la poète lorsqu'on lui demande de parler de sa vie privée⁴⁴: si, en effet, Anne Hébert se retient de nous en faire des confessions, c'est peut-être justement parce qu'elle ne veut pas ainsi tenter la critique à se rendre aux évidences, à réduire son art à une simple redite autobiographique et à y manquer la signification profondément humaine que pourrait contenir sa poésie pour tout lecteur et toute lectrice.

Néanmoins, il est sûr qu'une grande partie de l'attrait qu'exerce l'œuvre hébertienne sur le lecteur se repose justement sur l'exploration y effectuée par la poète du paysage psychique de l'être humain, de cette "autre scène" à découvrir⁴⁵ dont peut témoigner l'œuvre littéraire selon Jean Le Galliot dans Psychanalyse et langages littéraires. Si donc l'étude actuelle de la poésie hébertienne s'abstient de faire une psychanalyse de la poète basée sur des enquêtes intrusives dans sa vie privée, elle ne se retiendra pas pour autant de fouiller cette même poésie non pas pour y trouver les secrets intimes qui auraient pu réjouir ou angoisser leur auteure mais afin d'y faire ressortir les joies et tourments, les peines et

extases propres à tout lecteur. Aussi cette étude de la poésie d'Anne Hébert cherchera-t-elle non pas à psychanalyser la poète mais à retrouver "l'affect psychanalytique du 'plaisir (de ses textes)'"⁴⁶ sur le lecteur.

*"Le Plaisir du texte": l'œuvre littéraire comme contre-dépresseur*⁴⁷

S'il est vrai comme le dit Roland Barthes que le "texte de plaisir ...contente, emplit, donne de l'euphorie (parce qu'il) vient de la culture, ne rompt pas avec elle, (et) est lié à une pratique *confortable* de la lecture"⁴⁸ (italiques de l'auteur), "le plaisir du texte" vient au contraire de "la jouissance"⁴⁹ que celui-ci peut procurer au lecteur: jouissance comprise dans le sens d'un excès de "plaisir verbal (qui) suffoque et bascule"⁵⁰ (et qui fait que le texte de jouissance) met en état de perte, ...déconforte..., fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport avec le langage".⁵¹ Le degré de plaisir selon Barthes que peut donc offrir un texte au lecteur augmenterait directement (et perversément) en proportion de la quantité de malaise "jouissant" que ce dernier éprouve en le lisant.

Pourtant, ce malaise chez le lecteur, ce n'est pas le texte qui le crée. Le texte ne fait que l'évoquer ou plutôt le convoquer du plus profond de la psyché du lecteur où il a toujours existé au rendez-vous sur la page. Aussi, le texte peut-il devenir un agent cathartique, une substance sublimatoire, qui permet aux pulsions primaires et inconscientes du lecteur de se faire connaître au niveau conscient de manière inoffensive et

salubre. Cela parce que le texte est le véhicule (le veuille-t-on ou non) des divers affects⁵² humains tels que l'angoisse, la peur, la joie, inscrits et encodés de manière permanente et irréductible dans le langage dont s'est servi (sans en avoir eu la plupart du temps la connaissance) l'auteur mais récupérables du moment où le lecteur approprié, celui qui est "voulu" par le texte, s'en approche. Dès lors, pour reprendre la métaphore érotique de Barthes, "le texte que vous écrivez ...me donn(e) la preuve *qu'il me désire*"⁵³ (italiques de l'auteur).

D'un commun accord avec Barthes en ce qui concerne la potentialité réceptive de certains textes par le lecteur, Julia Kristeva écrivant à propos de la personnalité dépressive dans les domaines de l'art et de la littérature dans Soleil noir Dépression et mélancolie (1987) décrit l'œuvre littéraire de la manière suivante:

La création littéraire est cette aventure du corps et des signes qui portent témoignage de l'affect: de la tristesse comme marque de la séparation et comme amorce de la dimension du symbole; de la joie, comme marque du triomphe qui m'installe dans l'univers de l'artifice et du symbole que j'essaie de faire correspondre au mieux à mes expériences de la réalité.... Elle (la création littéraire) transpose l'affect dans les rythmes, les signes, les formes. Le "sémiotique" et le "symbolique" deviennent les marques communicables d'une réalité affective présente, sensible au lecteur (j'aime ce livre parce qu'il me communique la tristesse, l'angoisse ou la joie), et néanmoins dominée, écartée, vaincue (nos caractères gras).⁵⁴

Ainsi pour Kristeva le texte littéraire, tout en suscitant un affect potentiellement nuisible au lecteur tel que la dépression, peut ironiquement finir par apporter à ce même lecteur une guérison sinon un adoucissement considérable aux effets les plus débilissants de cette même dépression. Dès lors, certaines œuvres littéraires deviennent de véritables contre-dépresseurs remédiant à ce que Kristeva appelle l'inscription primaire du "deuil impossible de l'objet maternel"⁵⁵, deuil réveillé chez le lecteur à la lecture de certains textes qui lui offrent du même coup une manière anodine d'assumer ce même deuil.

Acceptant donc la notion barthienne du texte de "jouissance" aussi bien que celle de Kristeva quant à la réceptivité par le lecteur du texte "contre-dépresseur", la présente étude sur la poésie d'Anne Hébert, tout en refusant de se prêter à aucune psychanalyse de la poète, se donnera néanmoins le but principal de retrouver inscrits dans les textes "jouissants" des trois recueils poétiques de l'auteure les vestiges psychiques d'un deuil profond et primaire à des dimensions humaines généralement insoupçonnées. Ce faisant, cette étude aura souvent recours aux concepts et au vocabulaire psycholittéraires dont se sert Kristeva non seulement dans La Révolution du langage poétique mais aussi et surtout dans Soleil noir Dépression et mélancolie. Cela parce que le grand mérite de ce dernier texte de Kristeva réside dans la synthèse que l'auteure a su y faire des divers effets de mélancolie dépressive opérant sur le spectateur ou le lecteur (selon le cas) confrontés à certaines œuvres artistiques ou littéraires de souche européenne produites à des époques historiques variées et parmi lesquelles devrait certainement s'ajouter, pour des raisons que cette étude se donnera bientôt la peine de préciser, l'œuvre

poétique d'Anne Hébert.

L'Abandon du symbolique chrétien et le deuil dépressif dans la poésie hébertienne

En ce qui concerne la synthèse que Kristeva réussit à opérer dans Soleil noir Dépression et mélancolie, le lecteur de la poésie hébertienne ne manquera pas d'y retrouver la même ambiance dépressive qui domine les œuvres traitées par Kristeva. Et cela surtout à propos du deuxième recueil d'Anne Hébert, Le Tombeau des rois (1953), dont le titre même sert à signaler le contenu pour la plupart claustralisant et morbide des vingt-sept pièces qu'il regroupe et qui se font ainsi rejoindre aux œuvres commentées par Kristeva: l'œuvre existentialiste de la fin du dix-neuvième siècle de Dostoïevski (1821-1881); les romans contemporains de Marguerite Duras; un poème de Gérard de Nerval, "El Desdichado" (1853-4), dont les troisième et quatrième vers fournissent à Kristeva la première partie du titre de son livre, Soleil noir...⁵⁶; et avant tout un tableau "réformateur", "Le Christ mort" (1522), d'un peintre allemand du seizième siècle, Hans Holbein le Jeune (1497-1522), peinture qui sert de pièce de conviction par excellence à démontrer la thèse de Kristeva concernant la cause fondamentale de la déprime angoissante endémique aux sociétés euro-chrétiennes. Aussi une telle dépression serait-elle attribuable selon Kristeva à un abandon de la part des croyants des représentations symboliques de la passion du Christ, de sa mort et de sa résurrection grâce auxquelles notre commune expérience d'un deuil profond et primaire survenu en raison de la perte irrémédiable de l'objet maternel est sublimée, extériorisée et atténuée:

À partir de cette identification (des croyants avec le Christ)...(l'individu)...est doté d'un puissant dispositif symbolique qui lui permet de vivre sa mort et sa résurrection jusque dans son corps physique, grâce à la puissance de l'unification imaginaire --et de ses effets réels--avec le Sujet absolu (le Christ).⁵⁷

Dès lors, on comprend la menace que contient pour tout Chrétien ce tableau de Holbein dans lequel le Christ mort est peint sans espoir de résurrection, car aussitôt le spectateur, obligé d'affronter sa propre mortalité à travers l'immortalité ainsi démentie du Sauveur, se sent atteint d'une angoisse inattendue et sans bornes qui le pousse à s'écrier, à l'instar du personnage dostoïevskien cité par Kristeva: "Ce tableau !... ce tableau ! Mais sais-tu qu'en le regardant un croyant peut perdre la foi?"⁵⁸ À cause donc de l'atteinte apportée par une telle œuvre au symbolique chrétien élaboré pendant des siècles de civilisation occidentale afin de compenser de manière cathartique le deuil primaire de la mère chez l'être humain, celui-ci se retrouve dans un état d'extrême abandon, totalement désespéré et en proie à une mélancolie pathologique et potentiellement suicidaire.

Ainsi ce qui rejoindrait les œuvres traitées par Kristeva dans Soleil noir Dépression et mélancolie et la poésie d'Anne Hébert serait non seulement l'atmosphère morbide qui les enveloppe et les nourrit mais aussi et surtout cette même perte de foi, cet ébranlement menaçant et potentiellement abandonnique des symboles christiques de l'immortalité humaine servant d'habitude à masquer sinon à sublimer notre peur universelle de la mort. Ce serait donc précisément à l'égard du refus des bénéfices cathartiques et sublimatoires offerts par ces mêmes symboles

chrétiens qu'on pourrait appliquer la thèse de Kristeva à l'œuvre poétique hébertienne. Cela parce que, même si Anne Hébert paraît avoir accepté au début de sa carrière littéraire le faux confort offert par les représentations chrétiennes de la mort et la résurrection du Christ, il n'y a aucun doute qu'elle l'a par la suite refusé, y préférant la peine réelle produite en raison d'une confrontation directe avec la cause inéluctable du deuil dépressif chez l'être humain: la séparation initiale et indéniable avec la mère comme prélude à notre mort inévitable et irréversible.

La présente étude de la poésie hébertienne se consacrerait donc à retracer l'itinéraire poétique du renversement du symbolique chrétien depuis le premier recueil publié par la poète, Les Songes en équilibre (1942), dans lequel ce symbolique reste intact, à travers l'effritement voire la disparition complète de ce même symbolique dans le deuxième recueil, Le Tombeau des rois (1953), et jusqu'au retour sous forme subvertie dans le dernier volume, Mystère de la parole (1960), des images et des rengaines chrétiennes les plus chéries qui y sont ensuite remplacées par un autre symbolique d'ordre révolutionnaire et humaniste.

Superposition de textes et l'intertextualité

Afin de démontrer la subversion iconoclaste du symbolique chrétien dans l'œuvre poétique hébertienne, cette étude entreprendra une analyse comparative de certains textes de l'auteure: ce qu'il plaisait à Maumon d'appeler une "superposition de textes" et ce qu'un critique poststructuraliste comme Jean Ricardou baptiserait "l'intertextualité interne"⁵⁹ ou "l'intratextualité".⁶⁰ Pourquoi, en effet, ne pas considérer

une superposition de textes à la Maaron comme une forme d'intertextualité comprise par Gérard Genette et Michael Riffaterre dans un sens "plus vaste"⁶¹ étant "la perception par le lecteur, des rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie"⁶² ou "l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné"⁶³? Dans le cas d'Anne Hébert, le fait que parmi ces textes perçus par le lecteur s'en retrouvent beaucoup qui sont de la poète elle-même ne serait, selon Riffaterre, qu'une preuve de la "littérarité" de sa poésie qui "n'est...pas simplement un ensemble de lexèmes organisés en syntagmes, mais un ensemble de présuppositions d'autres textes".⁶⁴ Or, bien qu'il soit certainement possible de discerner dans la poésie hébertienne de nombreux échos textuels d'autres poètes⁶⁵, la présente lecture intertextuelle de sa poésie se limitera surtout aux dialogues incontestables--puisque sémantiquement vérifiables--ayant lieu entre les textes écrits par Anne Hébert elle-même. Cela parce qu'il serait difficile d'établir dans la plupart des cas des rapports certains entre les textes d'Anne Hébert et ceux d'autres poètes: comment prouver qu'Anne Hébert aurait eu connaissance des textes en question; comment savoir si en tant qu'auteure elle aurait bien voulu créer le rapport intertextuel perçu par le lecteur⁶⁶?

La portée de la présente étude sur la poésie d'Anne Hébert ayant été ainsi limitée pour la plupart aux textes écrits par l'auteure, il semblerait raisonnable de faire concentrer les recherches initiales à propos de l'intertextualité dans l'œuvre hébertienne sur les deux premiers recueils publiés par la poète, Les Songes en équilibre (1942)⁶⁷ et Le Tombeau des rois (1953).⁶⁸ Cela parce que ceux-ci sont beaucoup moins denses et par conséquent plus abordables que le dernier, Mystère de la parole (1960)⁶⁹

et aussi à cause du fait que, comme Janet Paterson le démontre dans Anne Hébert: Architecture romanesque (1985)⁷⁰, les "redondance(s) sémantique(s)"⁷¹ et les "occurrences intertextuelles et intratextuelles"⁷² chez Anne Hébert sont d'une telle fréquence qu'une fois découvert tout réseau associatif ne pourrait que se répéter tout en se modifiant à travers son œuvre.

intertextualité et redondances sémantiques et "paratextuelles"
73

Les découvertes de Paterson ayant ainsi démontré l'importance des rapports intertextuels dans les romans d'Anne Hébert, le projet actuel de mener à terme une lecture intertextuelle de sa poésie devient d'autant plus prometteur. Aussi, le premier chapitre de cette étude se consacrera-t-il à découvrir au moins un réseau fixe d'associations dans le premier recueil de poésie d'Anne Hébert, Les Songes en équilibre, en y pratiquant une superposition de textes à peu près à la Mauron. Le deuxième chapitre s'occupera par la suite de noter toute modification apportée à ce premier réseau dans Le Tombeau des rois en y trouvant d'autres exemples de la même pratique signifiante, sémantiquement vérifiable et pour cela moins subjective de la part du critique⁷⁴, déjà identifiée par Paterson chez Hébert: une série de redondances sémantiques et "paratextuelles"⁷⁵ qui fait dialoguer les textes hébertiens entre eux. Le troisième chapitre appliquera ensuite la double lecture "mimétique" et "herméneutique" du texte élaborée par Riffaterre à certains poèmes appartenant au Mystère de la parole afin non seulement d'y vérifier et d'y enrichir les résultats obtenus dans les deux premiers chapitres mais aussi d'y trouver encore

d'autres modifications au réseau associatif. Ce sera enfin à partir de ces mêmes modifications apportées au réseau dans le dernier recueil que se formuleront certaines conclusions basées sur les convergences probables quant à la signification poétique de portée révolutionnaire et subversive des occurrences intertextuelles à travers les trois recueils.

Notes à l'introduction

¹ Albert Camus, cité par Anne Hébert, "Poésie, solitude rompue" dans *Poèmes*, (Paris: Éditions du Seuil, 1960), p. 71.

² Dont on peut citer en particulier les suivantes: Pierre Pagé, *Anne Hébert*, (Montréal: Fides, 1965); René Lacôte, *Anne Hébert*, (Paris: Seghers, 1969); Denis Bouchard, *Une Lecture d'Anne Hébert*, (Montréal: Éditions Hurtubise HMH, 1977); Maurice Émond, *La femme à la fenêtre: l'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les Chambres de bois, Kamouraska et Les Enfants du sabbat*, (Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1984).

³ Edson Rosa Da Silva, "La Régénération du cosmos dans un poème d'Anne Hébert: 'Printemps sur la ville'", *Présence francophone*, No. 23 (1981), 163-175; Pierre Kunstmann, "Le Tombeau des rois' ou la progression régressive," *Voix et Images*, 2 (déc. 1976), 255-264.

⁴ Pierre Hervé Lemieux, *Entre songe et parole: structure du Tombeau des rois d'Anne Hébert*, (Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978); Jean-Louis Major, *Anne Hébert et le miracle de la parole*, (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1976) (une étude de *Mystère de la parole*).

⁵ Guy Robert, *La Poétique du songe : introduction à l'œuvre d'Anne Hébert*, (Montréal: A.G.E.U.M. cahier no. 4, 1962) (thématique); Lucille Roy, *Entre la lumière et l'ombre: l'univers poétique d'Anne Hébert*, (Sherbrooke: Naaman, 1984) (thématique et traitant en effet plutôt des romans d'Anne Hébert que de ses poèmes malgré le titre); Robert Giroux, "Lecture de 'La Fille maigre' d'Anne Hébert", *Présence francophone*, 10 (printemps 1975), 73-90 (structurale); Jean-Michel Adam "Sur cinq vers de 'Mystère de la parole': Lire aujourd'hui 'Neige' d'Anne Hébert," *Études littéraires*, 5, No. 3 (déc. 1972), 463-480 (sémiotique).

⁶ Janet Marta, "Déchiffrage du code biblique dans les Poèmes d'Anne Hébert," *Présence francophone*, 16 (printemps 1978), 123-130; Patricia Smart, "La Poésie d'Anne Hébert: une perspective féminine," *Revue de l'Université d'Ottawa*, 50, No. 1 (1980), 62-68; Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père: L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, (Montréal: Éditions Québec/Amérique, 1988), pp. 169-195.

⁷ Anne Hébert, "La passion d'écriture," dans Jean Royer, *Écrivains contemporains, Entretiens 3: 1980-1983*, (Montréal: L'Hexagone, 1986), pp. 20-21: "Je ne sais pas si on peut parler d'un «âge de la femme» mais je crois que l'on vit une époque où la femme certainement devient plus consciente et forcément l'homme en devient conscient pour continuer de

vivre à côté d'elle. L'âge de la femme n'est pas encore arrivé mais c'est quelque chose qui chemine, qui se cherche. Et je crois que l'on peut en attendre beaucoup. Tout n'a pas été dit. Pour revenir à l'écriture, qui est la chose que je préfère et que je fais, par exemple, on raconte que tout a été écrit. Moi, je crois que des surprises viendront de l'écriture. Déjà, elles commencent à nous arriver. Il a toujours été question de la femme en littérature mais très souvent ce sont les hommes qui font parler la femme. Maintenant, la femme parle pour elle-même, en son propre nom. La littérature change. On y reconnaît une voix de femme. Il est très important qu'on entende cette voix. Une voix qui soit audible et perceptible, une voix qui rende un son juste et vrai. Pendant si longtemps cette voix a été étouffée, camouflée. C'est un son très pur qui vient au jour. Une voix nouvelle."

⁸ Titre de l'œuvre de Luce Irigaray, Ce sexe qui n'en est pas un, (Paris: Les Éditions de Minuit, 1977).

⁹ Michael Riffaterre, Semiotics of Poetry, (Bloomington Indiana: Indiana University Press, 1978); Michael Riffaterre La Production du texte, (Paris: Éditions du Seuil, 1979).

¹⁰ Riffaterre, "The Poem's Significance" dans Semiotics of Poetry, pp. 1-22.

¹¹ Pierre Emmanuel, "Présentation," dans Le Tombeau des rois dans Anne Hébert, Poèmes, (Paris: Éditions du Seuil, 1960), p. 11.

¹² Terme provenant de Jacques Derrida, De la grammatologie, (Paris: Les Éditions de Minuit, 1967). Voir en particulier "La fin du livre et le commencement de l'écriture, pp.15-41, où on peut lire à propos de la déconstruction du discours critique à la page 25: "À l'intérieur de la clôture, par un mouvement oblique et toujours périlleux, risquant sans cesse de retomber en-deça de ce qu'il déconstruit, il faut entourer les concepts critiques d'un discours prudent et minutieux, marquer les conditions, le milieu et les limites de leur efficacité, désigner rigoureusement leur appartenance à la machine qu'ils permettent de déconstituer; et du même coup la faille par laquelle se laisse entrevoir, encore innombrable, la lueur de l'outre-clôture" (nos caractères gras).

¹³ Julia Kristeva, "Sémiotique et symbolique," dans La Révolution du langage poétique L'Avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé, (Paris: Éditions du Seuil, 1974), pp. 17-100. En contrastant ce qu'elle désigne comme "le sémiotique" et "le symbolique" au lieu de "la sémiotique" et "la symbolique" afin de différencier son emploi de ces deux termes de leur usage normal féminin, Kristeva explique que "le

symbolique" provient d'une coupure avec les pulsions primaires ("le sémiotique") que partage le sujet (avant de se reconnaître comme tel) avec la matrice de la mère, coupure qui résulte dans l'identification du sujet comme étant séparé de ce qui l'entoure et instaurant ainsi la distinction sujet-objet nécessaire à toute énonciation linguistique et à toute formulation symbolique: "Nous distinguerons le sémiotique (les pulsions et leurs articulations) du domaine de la signification, qui est toujours celui d'une proposition ou d'un jugement; c'est-à-dire du domaine de *positions*. Cette positionnalité, que la phénoménologie husserlienne orchestre à travers les concepts de *doxa*, de *position* et de *thèse*, se structure comme une coupure dans le procès de la signifiante, instaurant l'*identification* du sujet et de ses objets comme conditions de la propositionnalité. Nous appellerons cette coupure produisant la position de la signification, une phase *thétique*. Toute énonciation est thétique, qu'elle soit énonciation de mot ou de phrase : toute énonciation exige une identification, c'est-à-dire une séparation du sujet et de son image, en même temps que de et dans ses objets; elle exige au préalable leur position dans un espace devenu désormais symbolique, du fait qu'il relie les deux positions ainsi séparés pour les enregistrer ou les redistribuer dans une combinatoire désormais ouverte " (pp. 41-42). Ainsi Kristeva fait rapporter "la coupure" du sujet avec ce qui l'entoure fondant ce qu'elle appelle "la thétique" ou "le symbolique": "La thétique permet la constitution de l'ordre symbolique avec toute la stratification verticale de celui-ci (réfèrent, signifié, signifiant) et toutes les modalités de l'articulation logico-sémantique qui s'ensuivent" (p.61). Et plus loin dans le même chapitre, elle établit l'équivalence entre "le symbolique" et "le social" (qui, d'après Lévi-Strauss, reflète la dominance du père): "Si on accepte, comme nous le faisons, l'optique de l'anthropologie actuelle, qui a renoncé à chercher une théorie sociologique du symbolisme pour énoncer l'«origine» symbolique de la société, on dira que, «le social» et le «symbolique» étant synonymes, il sont au même titre tributaires de ce que nous indiquons comme thétique. De Mauss à Lévi-Strauss, l'anthropologie sociale ne cesse de confirmer cette équivalence du symbolique et du social, lorsqu'elle considère comme des langages les différents moyens de régulation que se donne le corps social--l'échange des femmes, les magies, les mythes, etc." (p. 70). C'est cette équivalence chez Kristeva entre "le symbolique" et "le social" entendu comme relevant du domaine du père qui fait dire à Leon Roudiez dans son introduction à une collection de textes écrits par Kristeva et traduits en anglais, Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, (New York: Columbia

University Press, 1980), que, "The symbolic process refers to the establishment of sign and syntax, paternal function, grammatical and social constraints, symbolic law" (pp. 6-7).

¹⁴ Kristeva, La Révolution..., pp. 22-23. Kristeva y explique que "le sémiotique" se rapporte à la "chora": "En disant <<sémiotique>> nous reprenons la signification grecque du terme : semeion=marque distinctive, trace, indice, signe, précurseur, signe gravé ou écrit, empreinte, trace, figuration...Il s'agit de ce que la psychanalyse freudienne indique en postulant le *frayage* et la *disposition* structurante des pulsions, mais aussi des *processus* dits *primaires* qui déplacent et condensent des énergies de même que leur inscription...Charges <<énergétiques>> en même temps que marques <<psychiques>>, les pulsions articulent ainsi ce que nous appelons une *chora* : une totalité non expressive constituée par ces pulsions et leurs stases en une motilité aussi mouvementée que réglementée."

¹⁵ op. cit., p. 25. Kristeva fait remarquer que la "chora" se rapporte à la mère: "La théorie du sujet proposée par la théorie de l'inconscient nous permettra de lire dans cet espace rythmé (la "chora"), sans thèse, sans position, le procès de constitution de la signifiante. Platon nous y introduit lui-même, lorsqu'il désigne ce réceptacle comme nourricier et maternel¹⁷, non encore unifié en un Univers, car Dieu en est absent. Or, pour être privée d'unité, d'identité ou de Dieu, la *chora* n'en est pas moins soumise à une réglementation, différente de celle de la loi symbolique, mais qui n'effectue pas moins des discontinuités en les articulant provisoirement, et en recommençant continuellement". Voici les références à la Timée de Platon données par Kristeva dans la note 17 en bas de cette même page: "L'espace-réceptacle platonicien est une mère et une nourrice: <<Et, comme il est juste, il convient de comparer ce qui reçoit à la mère, l'original au père, la nature intermédiaire entre les deux à l'enfant...>> (Timée § 50); <<Or précisément, la nourrice se mouillait, s'embrassait, recevait les formes de la terre et de l'air, et subissait toutes les affections qui s'ensuivent.>> (Ibid., §52)".

¹⁶ Stéphane Mallarmé, "Un coup de dés," dans Julia Kristeva, La Révolution..., pp. 295-313.

¹⁷ Charles Mauron, Des métaphores obsédantes au mythe personnel: Introduction à la psychocritique, (Paris: Librairie José Corti, 1963), p. 30.

¹⁸ À propos de "métaphores obsédantes" chez Mallarmé, voir Mauron, Des Métaphores..., pp. 37-57.

19 À cet égard, voir "L'introduction" de Mauron dans Des Métaphores..., pp. 10-34.

20 À titre d'exemple de l'inadéquation des notions de Freud par rapport à la psychanalyse de la femme, voir Christiane Olivier, Les Enfants de Jocaste, (Paris: Les Éditions Denoël/Gonthier), 1980.

21 Depuis au moins la publication de Mallarmé l'obscur en 1941.

22 Mauron, Des métaphores ..., pp. 23-24.

23 loc. cit.

24 op. cit., p. 11.

25 op. cit., p. 23.

26 loc. cit.

27 loc. cit.

28 loc. cit.

29 op. cit., p. 24.

30 loc. cit.

31 loc. cit.

32 op. cit., p. 25.

33 op. cit., p. 49.

34 loc. cit.

35 Paul Valéry, "Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé," dans Œuvres I, (Paris: Éditions de la Pléiade, 1957), p. 655.

36 Valéry, "Première leçon au cours de poétique," dans Œuvres I, p. 1357.

37 Nos parenthèses.

38 Mauron, Des métaphores ..., p. 13.

39 Anne Hébert, "Poésie, solitude rompue," dans Poèmes, p. 71.

40 Riffaterre, La production du texte, p. 89.

41 À propos de ce "mythe personnel" chez Mallarmé, voir Mauron, Des métaphores ..., pp. 111-130.

42 À cet égard, voir la page 8 de cette Introduction.

43 Mauron, Des métaphores ..., p. 32.

44 À titre d'exemples, voir les entrevues suivantes avec Anne Hébert recueillies respectivement par Luc Perrault et Maurice Émond: "On s'est fait de moi une image arrêtée," La Presse, le 24 septembre 1955, p. 7 et 12; "Anne Hébert: Entrevue" suivi par "Une vie secrète," Québec français, 32 (déc. 1978), pp. 33-35.

45 Jean Le Galliot, Psychanalyse et langages littéraires: théorie et pratique, (Paris: Éditions Fernand Nathan, 1977), p. 6.

- 46 loc. cit.
- 47 Pour l'emploi de "contre-dépresseur", voir Julia Kristeva "Un contre-dépresseur : psychanalyse," dans Soleil noir Dépression et mélancolie, (Paris: Éditions Gallimard, 1987), pp.13-41.
- 48 Roland Barthes, Le Plaisir du texte, (Paris: Éditions du Seuil, 1973), p. 25.
- 49 Op. cit., p. 14.
- 50 Op. cit., p. 17.
- 51 Op. cit., pp. 25-26.
- 52 Pour l'emploi de ce terme, voir Kristeva, Soleil noir..., p. 31 et la note 26 en bas de cette même page qui indique à ce propos deux ouvrages: André Green, Le Discours vivant, (Paris: P.U.F., 1971) et E. Jacobson, "Depression," dans Comparative Studies of Normal, Neurotic and Psychotic Condition, (New York: Int. University Press, 1977).
- 53 Barthes, Le Plaisir..., p. 13.
- 54 Kristeva, Soleil noir..., pp. 32-33.
- 55 Op. cit., p. 14.
- 56 Gérard de Nerval, "El Desdichado," dans Kristeva, Soleil noir..., pp. 152-153: "Ma seule étoile est morte, et mon luth constellé / Porte le soleil noir de la mélancolie." et "Ma seule *étoile* est morte, --et mon luth constellé / Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie* ." Kristeva y reproduit deux versions du poème dont les deux lignes citées ci-dessus viennent respectivement de la version parue dans Le Mousquetaire du 10 décembre 1853 et de celle reproduite dans Les Filles du Feu en 1854.
- 57 Kristeva, Soleil noir..., p. 145.
- 58 Op. cit., p. 119. Voir également la description du tableau citée par Kristeva de L'Idiot de Dostoïevsky, pp. 119-121, ainsi que celle fournie par Kristeva elle-même, pp. 121-122.
- 59 Jean Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman, (Paris: Éditions du Seuil, 1971), p. 162.
- 60 Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du roman, (Paris: Éditions du Seuil, 1978), p. 129.
- 61 Gérard Genette, Palimpsestes: La littérature au second degré, (Paris: Éditions du Seuil, 1982), p. 8.
- 62 Michael Riffaterre, cité par Ginette, Palimpsestes, p. 8.
- 63 Michael Riffaterre, "L'intertexte inconnu", Littérature, 41 (févr. 1981), 4-7.
- 64 Michael Riffaterre, "La syllepse intertextuelle," La Poétique, 40

(nov. 1971), 496-501.

⁶⁵ Dont surtout ceux de Baudelaire.

⁶⁶ La difficulté de mener un plus vaste projet intertextuel sur l'œuvre hébertienne à terme est clairement évidente. Nous nous référons néanmoins dans notre deuxième chapitre à certains textes de Hector de Saint-Denys-Garneau, de qui l'œuvre poétique est certainement connue à Anne Hébert.

⁶⁷ Anne Hébert, Les Songes en équilibre, (Montréal: Les Éditions de l'Arbre, 1942).

⁶⁸ Anne Hébert, Le Tombeau des rois, (Québec: Institut littéraire du Québec, 1953).

⁶⁹ Anne Hébert, Mystère de la parole dans Poèmes, (Paris: Éditions du Seuil, 1960).

⁷⁰ Janet M. Paterson, Anne Hébert: Architexture romanesque, (Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985).

⁷¹ Op. cit., p. 20.

⁷² Op. cit., p. 14.

⁷³ Genette, Palimpsestes, p. 9. Genette parle du "paratexte...(compris dans le sens de) titre, sous-titre, intertitres et "

⁷⁴ En écrivant "subjective", on ne peut s'empêcher de penser au commentaire lucide de Louky Bersianik, "La lanterne d'Aristote," dans La théorie, un dimanche, (Montréal: Les Éditions du Renue-Ménage, 1988), p. 84: "La critique loge à la même enseigne que le symbole: l'une et l'autre sont du domaine de l'interprétation, donc du subjectif. Il n'y a pas plus de science du littéraire qu'il n'y a de science de symbole, même si des théories variables réussissent à en tirer quelques lois constantes. La lecture critique n'a donc rien d'une science exacte; il arrive même qu'elle soit aussi arbitraire que ne l'est le signe linguistique...".

⁷⁵ Paterson ne se sert pas de l'adjectif "paratextuelles" pour décrire les redondances en question. Pour l'origine du substantif "paratexte" chez Genette, voir la note 60 ci-dessus.

"Le Symbolique" ¹ chrétien sous-tendant la formation d'un réseau fixe d'associations dans Les Songes en équilibre

La poésie est une expérience profonde et mystérieuse qu'on tente en vain d'expliquer, de situer et de saisir dans sa source et son cheminement intérieur. Elle a partie liée avec la vie du poète et s'accomplit à même sa propre substance, comme sa chair et son sang.

Anne Hébert, "Poésie, solitude rompue" ²

Certes, la chair et le sang de tout poète ne constituent toujours pas "le mystique aliment"³ qui allaite sa poésie. Pourtant, à en croire Anne Hébert, la poésie serait précisément et de sens fort concret une substance nourrissante offerte par le poète au lecteur, un véritable pain de transsubstantiation fait du mélange du corps et du sang du poète qui en se faisant ainsi servir au lecteur se sacrifie, se consacre et se sanctifie.⁴ Aussi Anne Hébert peut-elle parler à la fin des Songes en équilibre, au moment où cet échange eucharistique entre poète et lecteur vient de s'accomplir, "d'un poète en état de grâce".⁵ La poésie hébertienne dès Les Songes en équilibre s'accorde donc une fonction hiératique: fonction qui, en dépit de la suppression subséquente dans Le Tombeau des rois du symbolique chrétien qui la sous-tendait dans le recueil précédent, se maintiendra jusqu'au dernier recueil, Mystère de la parole. Le but de ce premier chapitre sera alors de découvrir dans Les Songes en équilibre, à peu près selon la méthode élaborée par Charles Mauron dans Des

métaphores obsédantes au mythe personnel⁶, un réseau fixe d'associations contenant les éléments sacrés appartenant à un symbolique chrétien qui sous-tendra, tout en y étant subverti et rejeté, les deux recueils suivants, Le Tombeau des rois et Mystère de la parole.

*L'Accès au réseau grâce à la lexie*⁷ main(s)⁸

Rechercher un tel réseau fixe d'associations dans la poésie d'Anne Hébert, c'est poser nécessairement un problème de méthode: quel fil faut-il choisir afin d'accéder à ce réseau sans faire un choix arbitrairement subjectif? En effet, il suffit de lire certaines analyses thématiques de l'œuvre hébertienne pour se rendre compte des résultats souvent peu satisfaisants obtenus par des méthodes arbitraires et impressionnistes. Pourtant, entamer une étude nécessite toujours un choix et on peut prétendre que toute décision à cet égard est arbitraire. Mais, puisque la signification même de 'réseau' défini comme un "ensemble permanent ou accidentel de lignes, de bandes, etc., entrelacées ou entrecroisées plus ou moins régulièrement"⁹ laisse entendre que toutes les lignes ou fils le composant se rattachent, on peut en principe se servir de n'importe laquelle de ces lignes comme fil conducteur pour pénétrer le réseau.

Parmi les multiples fils associatifs traversant le corpus de la poésie hébertienne¹⁰, celui qui inclut main(s) parmi ses mailles se distingue pour plusieurs raisons. D'abord, la lexie main(s) a une occurrence statistiquement très haute¹¹ unie à une fort riche capacité combinatoire très favorable à la genèse métaphorique. Ensuite, l'importance

intertextuelle de main(s) signalée par sa fréquente répétition dans les textes en question est surdéterminée par son apparition dans les titres de trois poèmes : "Les deux mains" des Songes en équilibre et "Les mains" ainsi que "Nos mains au jardin" du Tombeau des rois. Enfin, la puissance associative de main(s) à laquelle Anne Hébert elle-même a fait allusion¹² a déjà été effleurée en 1965 d'abord par Guy Robert dans une courte étude thématique intitulée La poétique du songe: Introduction à l'œuvre d'Anne Hébert et ensuite par Paul Wyczynski dans Poésie et symbole: Perspectives du symbolisme. La décision (arbitraire mais indiquée par le commentaire même d'Anne Hébert ainsi que par les recherches de deux critiques) d'aller à la découverte d'un réseau associatif dont un des fils contiendrait sensiblement la lexie main(s) paraît donc se justifier autant que le choix de n'importe quelle autre lexie faisant partie du même ou de n'importe quel autre fil associatif donnant accès au réseau.

Un premier parcours des deux premiers recueils de poésie entrepris à partir de main(s) donne, en effet, des résultats marquants qu'il convient de résumer au départ afin de ne pas les perdre de vue au cours d'une analyse subséquente qui aura pour but d'en exposer les détails. Signalons d'abord qu'il existe une évolution nette entre les images pour la plupart impressionnistes, souvent sans suite et rarement métaphoriques des Songes en équilibre et le discours richement imagé du Tombeau des rois où non seulement les métaphores se répètent d'une pièce à l'autre mais se greffent les unes sur les autres de manière à vraiment faire rappeler "l'obsessif" chez Mauron ou la "qualité d'intrusion et de hantise légèrement angoissante ... (prise par) un élément idéo-affectif".¹³ En outre, un examen du premier réseau fixe d'associations accessible grâce au fil

conducteur contenant la lexie main(s) et discernable dès Les Songes en équilibre montre que ces associations ne sont que poursuivies, élargies et fixées en forme de métaphores obsédantes dans Le Tombeau des rois. Ayant ainsi abrégé les résultats d'une première lecture des Songes en équilibre et du Tombeau des rois effectuée à partir du fil conducteur main(s), il s'agit de retracer les détails de la formation d'un premier réseau fixe d'associations dans le premier de ces deux recueils. Avant de ce faire, résumons cependant tout de suite le contenu de ce premier réseau dans ce premier recueil.

La métaphorisation de "pain" en "poésie" dans Les Songes en Équilibre

Effectivement, les quarante-quatre poèmes des Songes en équilibre contiennent au moins dix-neuf occurrences avec référence explicite ou implicite à main(s).¹⁴ Celles-ci se regroupent dès le début du recueil en deux principaux fils associatifs chacun formé respectivement à partir de deux termes antithétiques, *mains fermées* et *mains ouvertes*.¹⁵ Ces deux fils apparaissent dès le deuxième poème dont la valeur indicielle du titre, "Les deux mains", signale un autre exemple de ce que Janet Paterson appelle chez Hébert "une pratique signifiante" basée sur la "puissance génératrice" d'un terme lexical "démarqu(é) par une redondance sémantique"¹⁶: "Ces deux mains qu'on a, / La droite fermée / Ou ouverte; / La gauche ouverte ou fermée" (S. E. p. 15) De ces deux premiers fils principaux, *mains fermées* va ensuite se lier à l'action de *(re)tenir*, *mains ouvertes* à celle de lâcher. Ces

deux fils apparemment séparés au début vont ensuite se rejoindre grâce à l'interjection dans chacun d'une maille commune, **pain**.¹⁷ Celui-ci, échangé entre le Christ et le chrétien par l'intermédiaire du prêtre lors du sacrement de l'eucharistie, appartient simultanément au premier fil où il est reçu dans les *mains jointes* ou *fermées* du communiant et au deuxième où il est donné à celui-ci par les *mains ouvertes* du prêtre, représentant du Christ. **Pain** en tant que facteur commun partagé par les deux fils associatifs va enfin s'identifier de façon métaphorique à **POÉSIE : PAIN - POÉSIE**.¹⁸ Cela pour deux raisons: d'abord, comme le pain eucharistique échangé entre le Christ et le prêtre, l'inspiration poétique--notamment dans "L'Oiseau du poète"--est à la fois donnée par Dieu et reçue par le poète; ensuite, toujours comme le pain qui est ensuite redonné par le prêtre au communiant, la poésie est mise à la portée du destinataire-lecteur par le destinateur-poète. C'est l'importance de ce dernier échange entre poète et lecteur qui sera mise en évidence plus tard par Anne Hébert elle-même dans "Poésie, solitude rompue" : "Et moi, je crois à la vertu de la poésie, je crois au salut qui vient de toute parole juste, vécue et exprimée. Je crois à la solitude rompue comme du pain par la poésie" ("P. S. R.", p. 71). Aussi Anne Hébert dans ce texte révélateur de 1960 précisa-t-elle les liens implicites qu'elle faisait déjà entre **PAIN** et **POÉSIE** depuis au moins la publication des *Songes en équilibre* en 1942. Détaillons alors sans tarder la formation dans ce premier recueil des associations produisant le réseau : main(s) > **PAIN - POÉSIE** .

Détails de la formation du premier réseau dans Les Songes en équilibre

Les deux fils associatifs contenant respectivement *mains fermées* et *mains ouvertes* commencent dès les premiers poèmes des Songes en équilibre à se former: *mains fermées* ou *unies* se liant à *l'obtention* ou *la retention* d'une *connaissance de soi* et *mains ouvertes* ou *désunies* à la difficulté d'acquérir ou la fuite de cette même connaissance, voire une méconnaissance de soi. Ainsi dans "Jour de juin", poème liminaire du recueil, le manque de mains chez la fée¹⁹ se rapporte à la difficulté que celle-ci éprouve à se reconnaître sans pouvoir se toucher avec ses mains absentes et implique la possibilité converse d'une *(re)connaissance de soi*, si elle possédait des *mains* qui pourraient *se refermer* sur une identité.

Les qualificatifs *unies* et *désunies* sont ensuite introduits dans les associations respectives établies, d'une part, entre *mains fermées* et *(re)connaissance de soi* et, d'autre part, entre *mains ouvertes* et *méconnaissance de soi* dans "Les deux mains"--deuxième pièce du volume dans laquelle la main gauche et la main droite de la poète normalement "immêlées" et "immêlables" et donc *unies* sont pourtant *désunies*.²⁰ De la conséquente *méconnaissance de soi* qui résulte de la dissociation entre ses deux mains, vient l'espoir de la poète à la fin du poème de ravoir ses deux mains "*unies*".²¹ Cela parce qu'une telle unification accompagnée de la dispersion de "toutes ces mains inutiles...tend(ant) vers (la poète),/ Comme des étrangères / Dont on a peur" (S. E. p. 16) lui signifierait la possibilité d'établir un but personnel

tout en arrivant à une certaine *connaissance de soi* difficile à acquérir tant qu'il existe "un nombre infini de mains" lui offrant toutes sortes de choix. Les *deux mains unies* de la poète indiquant ainsi la *connaissance de soi*, ses deux mains désunies impliquent conversément une *méconnaissance de soi* laissant la poète en proie à une confusion psychique occasionnée par d'autres mains que les siennes menaçant son identité.

"Sous la pluie" sert enfin à renforcer cette même association établie entre *mains unies* ou *fermées* et une *(re)connaissance de soi*, l'idée d'une main qui peut se fermer sur la sienne ou s'y unir et que l'on peut ensuite tenir pour être guidé vers une certaine connaissance y étant implicite : "Elle m'a frôlé la main ;/ J'ai hésité à la suivre. / Hélas ! je n'avais que juste le temps! / Et le vide de son absence / M'a révélé la forme / De cette sœur en voyage, / Perdue sous la pluie, / Perdue sous la brume ..." (S. E. p. 25). Aussi, dès ce cinquième poème des *Songes en équilibre*, les deux premières versions (1a) et (2b)²² des deux fils associatifs (1) et (2) se formant à partir de *mains fermées* et mains ouvertes se constituent-elles de la manière suivante:

- | | | |
|---|-----------|----------------------------|
| 1a) <i>mains fermées/
unies</i> | > retenir | > (re)connaissance de soi. |
| 2a) <i>mains ouvertes/
désunies</i> | > lâcher | > méconnaissance de soi. |

À ces deux premières versions des deux fils associatifs, vont ensuite s'ajouter deux nouvelles associations, *l'absence de la souffrance* et *l'expérience de la souffrance*, à partir des neuvième et onzième

pièces, "Fontaine" et "Éternité", formant ainsi deux nouvelles versions (1b) et (2b) des deux fils:

1b) mains fermées/
unies > retenir > (re)connaissance de soi > l'absence de
la souffrance :

2b) mains ouvertes/
désunies > lâcher > méconnaissance de soi > l'expérience de
la souffrance.

Aussi est-ce dans la première de ces pièces, "Fontaine", que la poète remarque *l'absence de la souffrance* chez une belle statue de marbre dont les mains *jointes, fermées ou unies* éternellement dans un geste permanent de prière ne peuvent par conséquent éprouver aucune peine humaine: "O ! Statue / Qu'aucun cœur ne tourmente, / Simple, unifiée, / Dans un geste premier / Et final, / Près d'une fontaine! / Cascade ou fontaine..." (S. É. p. 35). Ensuite, l'association converse entre mains ouvertes et l'expérience de la souffrance humaine s'établit dans "Éternité" où les mains ouvertes appartenant à deux personnes destinées l'une pour l'autre et cherchant à se rejoindre ne réussissent cependant pas à se réunir et doivent alors partager la déception d'un amour manqué: "Prédestination d'une main / Pour ta main, /... / Mains maintenant de retour / Et se cherchant, /... / Puisqu'on n'a pas pu / Etre ensemble au pays, /... / Ces mains jamais déliées, /... / Oh ! ces pauvres mains, /... / Inutiles, perdues, ..." (S. É. pp. 40-43). Ainsi commencent déjà à s'enchaîner dès ces premiers poèmes des Songes en équilibre les mailles d'une troisième version du deuxième fil associatif (2c) qui réapparaîtra par la suite dans

Le Tombeau des rois:

2c) mains ouvertes > lâcher > méconnaissance de soi > souffrance > amour .

S'ajoutant à cette troisième version du deuxième fil (2c) et préluant aux associations nécrophiliques qui vont suivre dans Le Tombeau des rois vient ensuite l'important thème de la mort contenu dans "Sur une valse de Ravel" où la poète essaie de prendre les "mains tièdes (et) potelées" des morts travestis en vivants, mains qui vont cependant "tout à coup...sécher et brûler" (S. É. p. 51) et par conséquent échapper des mains fermées de la poète comme si celles-ci s'étaient soudainement (ré)ouvertes . Voici donc la quatrième version (2d) du deuxième fil associatif obtenue à la suite de ce quatorzième poème des Songes en équilibre :

2d) mains ouvertes > lâcher > méconnaissance de soi > souffrance > amour/mort.

Pourtant, une lecture des quelques poèmes qui suivent dans le recueil, là où la poète semble d'abord accueillir la mort comme moyen d'élargir son expérience de la vie adulte pour ensuite regretter la souffrance que lui a fait subir la fuite conséquente de sa vie imaginaire et ses rêves d'enfance, indique que la méconnaissance de soi ressentie par la poète jusqu'alors est supprimée²³ en effet au profit des deux nouvelles associations, amour et mort, produisant une cinquième version du deuxième fil (2e):

2e) mains ouvertes/>lâcher > [méconnaissance de soi] > souffrance > amour/mort .
désunies

Cela parce que l'incertitude de la poète quant à son identité psychique représentée pas la méconnaissance de soi semblerait disparaître en raison d'une plus vaste connaissance de soi acquise justement grâce à la souffrance de la poète occasionnée par ses expériences de l'amour et de la mort.

Ainsi dans "Jardin de fièvre", la poète associe la danse des "Lilliputiens / Se tenant la main" sur sa poitrine à la mort qu'elle désire, car elle "aime les sentir danser / Sur la fleur pourpre / Toute étendue / De (son) cœur" (S. É. p. 70). De même, c'est la curiosité de la poète qui la mène à braver la mort dans "L'Espace" où elle demande à ses "frères, les Morts" de lui donner la main "Pour avancer sur les eaux, / Dans cet espace étendu entre les sphères" (S. É. p. 74). Enfin dans "Mort", la fuite de la vie de la poète, qui "coule / De (ses) bras" en même temps que "Le soleil s'écoule / On ne sait où/ Entre (ses) doigts écartés" (S. É. p. 79), se lie à la disparition de sa vie imaginaire et de ses rêves qui lui échappent sous forme de ses "fées" qui "Une à une, / À la file...(l)'ont quittée" (S. É. p. 80).

D'autre part, les liens ainsi établis entre les doigts écartés de la poète et la fuite du rêve se répètent dans "Ma belle rêverie" : "Le beau fil de ma rêverie / Se déroule / Comme une onde / Qui fuit / Entre les doigts" (S. É. p. 81). Voici donc la sixième version (2f) du deuxième fil associatif obtenue à la fin de la première partie des Songes en équilibre et dont le dernier terme, rêve, fait remarquer la valeur indiciaire du titre, "Songes", accordée à cette partie:

2f) mains ouvertes > lâcher > [meconnaissance] > souffrance > amour/mort > fuite de l'imaginaire / du rêve.
de soi

Cette nouvelle version (2f) du deuxième fil associatif basé sur *mains ouvertes* ainsi obtenue à la fin de la première partie du recueil, "Songes", va ensuite agir rétroactivement sur la deuxième version du premier fil (1b) établie à partir de *mains fermées* dans "Fontaine" en y ajoutant l'association, *enfance*, et en transformant (1b) aussitôt en (1c) au cours de la seconde partie du recueil intitulée justement "Enfants":

1b) mains > retenir > (re)connaissance de soi > l'absence de
fermées/ la souffrance;
unies

1c) mains > retenir > (re)connaissance de soi > l'absence de > enfance.
fermées/ la souffrance
unies

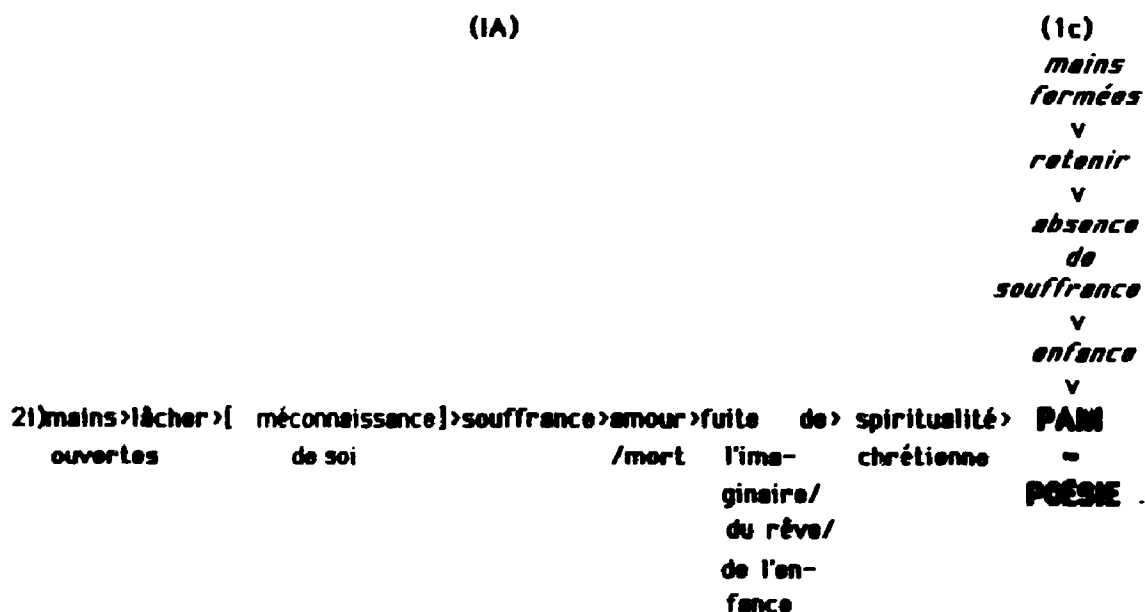
Ainsi, dès le premier poème d'"Enfants" intitulé "Oh! mes joies enfantines", le geste de *tenir la main* dans une danse joyeuse *maintient les liens* de la poète avec *l'enfance*. De même, dans "La Chambre d'enfant" la poète par un mouvement converse ouvre la main ne (re)tenant plus alors la clef de son enfance qui lui échappe et se perd "au fond de la mer!" (S. É. p. 100). Comparons alors le contenu de la sixième version du deuxième (2f) avec celui de la troisième version du premier fil (1c) obtenue à la suite de la deuxième partie, "Enfants", des Songes en

C'est cette même spiritualité qui est explorée par la suite dans la troisième partie du recueil intitulée "Prières" dans laquelle PAIN s'ajoute au deuxième fil associatif. Aussi la deuxième pièce, "Ma douleur", de cette troisième partie clôt-elle avec une prière adressée au "Seigneur" indiquant une acceptation de la part de la poète de cette douleur "qui est venue / Gratuite / Comme la Grâce" et qui est clairement liée à sa spiritualité chrétienne. De même, les associations établies dans "Mort" entre la souffrance de la poète et sa spiritualité réapparaissent dans le quatrième poème des "Six petits poèmes pour la semaine sainte" dans lequel la poète met la main sur la croix portée par le Christ partageant de cette manière sa douloureuse passion. Enfin, dans la quatrième pièce intitulée "Communion" de cette troisième partie du recueil, la huitième version du deuxième fil associatif (2h) parue d'abord à la suite de "Mort" dans la deuxième partie s'allonge afin d'incorporer PAIN dans une neuvième version (2i) du deuxième fil, la poète s'y identifiant²⁴ au pain eucharistique, véritable signe extérieur du mystérieux rapport spirituel et réciproque existant entre sa propre souffrance et la passion du Christ :

2h)mains >lâcher>[méconnaissance]>souffrance>amour/>fuite de> spiritualité
ouvertes de soi mort l'ima- chrétienne;
ginaire/
du rêve/
de l'en-
fance

2i)mains >lâcher>[méconnaissance]>souffrance>amour> fuite de> spiritualité> PAIN.
ouvertes de soi /mort l'ima- chrétienne
ginaire/
du rêve/
de l'en-
fance

Aussi la réciprocité inhérente au pain échangé entre le Christ et le chrétien signalée par le titre même de "Communion" permet-elle la métaphorisation de **PAIN** en **POÉSIE**, celle-ci étant également donnée ou inspirée par Dieu, reçue par la poète et redonnée par la poète au lecteur. Dès lors, l'identification à base métaphorique entre **PAIN** et **POÉSIE** peut servir de maille commune rejoignant les deux fils associatifs dans une première version (IA)²⁵ d'un réseau fixe d'associations:



Ainsi la poétique hébertienne formalisée plus tard dans "Poésie, solitude rompue" s'annonce déjà à partir de "Communion" dans l'avant-dernière partie des *Songes* : en équilibre en raison de l'importance y accordée par la poète aux *mains* ouvertes qui donnent et aux *mains fermées* qui *reçoivent* l'élément commun d'échange représenté par la

métaphore **PAIN-POÉSIE** . Pourtant, le rôle joué par la poète dans la genèse du poème y reste toujours passif. Cela parce que la poète, ne se sentant qu'à peine choisie par Dieu à exercer sa vocation poétique²⁶, ne se considère dans "Communion" que comme un simple outil dont se sert Dieu pour transcrire ses mystères divins: "Mon Dieu, j'ai peur, / J'ai peur d'écrire. / Si de grands mystères / J'allais faire / de petites chansons ! / Guidez ma main, / Soyez la main elle-même, / Moi, je veux bien être le crayon" (S. É. p. 119). Il faut donc attendre la dernière pièce du recueil, "L'Oiseau du poète", avant qu'un rôle légèrement plus actif soit accordé au poète en tant que collaborateur de Dieu.

En attendant, il suffit de noter que l'importance du rapport réciproque existant entre *mains ouvertes* qui donnent et *mains fermées* qui *reçoivent* et *redonnent* à leur tour dans la formation du premier réseau fixe d'associations est confirmée lors de la cinquième pièce de "Prières" intitulée "Sainte Vierge Marie". Dans cette pièce, les mains du Christ que "les clous brisèrent" et qui lui furent données à l'origine par la Sainte Vierge Marie deviennent ensuite le véhicule par lequel le chrétien reçoit le don "exprès pour la Rédemption". Rien d'étonnant alors à ce que la poète s'y avoue "pleine d'admiration / Et de respect, / Quand (elle) regarde (ses propres) mains" pareilles à celles données "au Sauveur" (S. É. p. 124) par la Vierge, car ce sont ses mains de poète qui reçoivent l'inspiration poétique de Dieu et la redonnent, par l'acte d'écrire, sous forme de poésie au lecteur. C'est ce double échange entre Dieu et le poète puis entre celui-ci et le lecteur accompli grâce toujours aux mains qui donnent et qui reçoivent qui sous-tend la dernière partie du recueil qui partage le même

titre que le seul poème qu'elle contient, "L'Oiseau du poète":

Or, voici que la mesure est pleine.
 Dieu n'attendait que cela.
 De la terre entière,
 Avec ses soleils
 Et ses mers
 Il coupe
 De quoi faire un poème,
 Et tend cette faction divine
 Au poète ébloui
 Qui serre dans ses paumes
 L'argile et le mystère.

Dessus cette jointée Dieu étend ses grandes mains,
 Les deux, la gauche et la droite,
 Sont les droites du Tout-Puissant.
 Sous la pression de Dieu
 Les mains de l'homme
 Frémissent et se tordent.
 Pourtant il ne se reprend pas.
 Et quand Dieu a desserré son étreinte,
 Le poète s'est aperçu
 Que ça bougeait dans le moule.
 Alors le ciel n'a pas été assez grand
 Pour le premier vol
 De cet oiseau triomphant
 Sorti de l'argile et du mystère
 D'un poète en état de grâce.
 (S. É., 155-156).

Ainsi cette dernière pièce des Songes en équilibre sert à réunir non seulement les deux fils associatifs, formés respectivement à partir de *mains fermées* et *mains ouvertes*, mais aussi les deux mains de la poète qui, séparées au début du recueil, finissent par se rejoindre afin de

recevoir le don de l'inspiration poétique. Rien d'étonnant alors à ce que "L'Oiseau du poète" parle de sa propre création, devenant lui-même l'objet d'échange donné d'abord comme réponse par Dieu sous forme d'inspiration poétique aux "Prières" que Lui a adressées la poète dans la partie précédente du recueil et réoffert ensuite comme hommage par la poète à Dieu avant d'être mis à la disposition du lecteur.

Or, une telle autoréprésentation²⁷ explicite²⁸ de la poésie chez Anne Hébert ne réapparaîtra vraiment plus avant les deux premières pièces de Mystère de la parole, "Mystère de la parole" et "Naissance du pain", dans lesquelles le réseau fixe d'associations, construit à partir de main(s) dans Les Songes en équilibre, s'étendra à main(s) > pain > poésie > parole. En même temps, l'extension de ce réseau s'y accompagnera d'une nette ouverture de la part de la poète vers le monde ainsi que l'expression exubérante de son espoir de faire rétablir la communication entre les êtres humains grâce à la poésie. Cela parce que la poésie, à l'instar du pain eucharistique dans le poème "Communion", est donnée et reçue entre poète et lecteur servant ainsi à faire communier/communiquer les êtres humains entre eux, comme le suggère Anne Hébert dans "Poésie, solitude rompue": "Et moi, je crois à la vertu de la poésie, je crois au salut de toute parole juste, vécue et exprimée. Je crois à la solitude rompue comme du pain par la poésie" ("P. S. R." p. 71).

Dès lors, on peut conclure ce premier chapitre en constatant que le réseau associatif contenant la maille commune **PAIN-POÉSIE** dans Les Songes en équilibre sous-tend le symbolique chrétien qui domine ce premier recueil et annonce la fonction hiératique que la poète continuera à

attribuer à la poésie dans Le Tombeau des rois et Mystère de la parole et cela malgré le fait que le lecteur assistera dans ces deux derniers recueils à la subversion et au reniement de ce même symbolique chrétien.

Notes au premier chapitre

¹ Pour l'usage du terme "le symbolique" à la place de "la symbolique" voir la note 13 de notre "Introduction". Puisque Kristeva se sert du "symbolique" dans La Révolution du langage poétique pour désigner l'ordre symbolique relevant de la dominance du père dans nos sociétés à couche européenne, nous ne faisons qu'y ajouter l'adjectif "chrétien" qui a servi pendant deux mille ans de civilisation occidentale, et sert toujours, à mieux caractériser un tel ordre patriarcal.

² Anne Hébert, "Poésie, solitude rompue," dans Poèmes, (Paris: Éditions du Seuil, 1960), p. 67. D'ici la fin de notre dissertation, toute référence au texte mentionné ci-dessus sera conforme à l'édition donnée ci-dessus et nous n'indiquerons que la page sur laquelle se trouve la citation entre parenthèses selon l'exemple suivant: ("P.S.R", p. 67).

³ Charles Baudelaire, "L'Ennemi," dans Baudelaire: Œuvres complètes, ed. Marcel Ruff (Paris: Éditions du Seuil, 1968), p. 49.

⁴ Le poète se sanctifie dans les sens qu'il se retrouve dans un état de grâce.

⁵ Anne Hébert, "L'Oiseau du poète," dans Les Songes en équilibre, (Montréal: Éditions de l'arbre, 1942), p. 156. D'ici la fin de notre dissertation toute référence aux poèmes contenus dans Les Songes en équilibre sera conforme à l'édition mentionnée ci-dessus et sera donnée entre parenthèses à la fin de la citation selon l'exemple qui suit: (S.É.) p.156).

⁶ Voir nos commentaires sur la méthode de Mauryon ainsi que les modifications que nous y apportons aux pages 7 à 12 de notre "Introduction".

⁷ Quoique le terme "lexie" ici paraisse correspondre tout simplement à "mot", nous préférons "lexie" à "mot" en raison de la définition donnée à ce premier terme dans Le Petit Robert--"toute unité du lexique, mot, expression". Le terme "lexie" semble donc reconnaître davantage la signification génératrice de main(s) en tant qu'unité lexicale ou pierre angulaire fondamentale à la construction de l'œuvre poétique d'Anne Hébert. Ce faisant, nous voulons surtout nous référer à l'usage structuraliste du terme par Roland Barthes dans S/Z, (Paris: Éditions du Seuil, 1970), p.20, où "lexie" veut dire une des "unités de lecture" ou un des nombreux "blocs de signification" qu'on peut découper du texte d'un roman

⁸ Nous nous servons de caractères gras pour indiquer des termes

tels que main(s) appartenant au réseau associatif.

⁹ Voir "Réseau," Le Petit Robert, 1983 ed.

¹⁰ À ce propos, on peut se référer à Guy Robert, La Poétique du songe: introduction à l'œuvre d'Anne Hébert, (Montréal: A.G.E.U.M., 1962). Robert n'y effleure que quelques-uns des thèmes de la poésie hébertienne-- "cœur", "arbre", "oiseau", "chambre", "eau", "fleur", "main(s)" et "pain"--qui pourraient donner naissance à des fils associatifs

¹¹ On peut en relever au moins quarante-trois occurrences à travers Les Songes en équilibre, Le Tombeau des rois et Mystère de la parole.

¹² Entrevue avec Anne Hébert recueillie par Donald Smith et publiée d'abord dans L'Écrivain devant son œuvre, (Éditions Québec/Amérique, 1983) avant d'être reproduite et traduite en anglais par Larry Shouldice dans Voices of Deliverance: Interviews with Quebec and Acadian Writers, (Anansi: Toronto, 1986), p. 39.

¹³ Mauron, Des métaphores obsédantes..., p. 39.

¹⁴ "Occurrence explicite" se réfère à tout poème contenant spécifiquement la lexie main(s); "implicite" indique la présence physique quoique tacite de main(s) dans le texte signalée le plus souvent par des formes verbales associées avec le nom main(s); par exemple, "donner" et "recevoir". Ces occurrences se retrouvent dans: "Jour de juin", "Les deux mains", "Sous la pluie", "Fontaine", "Éternité", "Sur une valse de Ravel", "Jardin de fièvre", "Espace", "Mort", "Ma belle vie", "Oh! mes joies enfantines", "La chambre d'enfant", "Poème pour Papa", "Ma douleur", "Communion", "Sainte Vierge Marie", "Six petits poèmes pour la semaine sainte (II)", "Six petits poèmes pour la semaine sainte (IV)", "L'Oiseau du poète".

¹⁵ D'ici à la fin de notre dissertation, nous aurons toujours recours à des caractères gras, mains ouvertes, et à des caractères gras en italiques, *mains fermées*, pour illustrer des termes antithétiques appartenant au réseau associatif.

¹⁶ Paterson, Architecture..., p.20.

¹⁷ Nous nous servirons des caractères minuscules dessinés au trait comme dans le mot, **pain**, pour indiquer toute maille commune rejoignant deux fils du réseau associatif.

¹⁸ De même, nous employerons des caractères majuscules dessinés au trait du genre utilisés dans **PAIN-POÉSIE** afin de faire ressortir toute identification métaphorique dans le réseau.

¹⁹ "Une fée montre sa chevelure noire, / Garnie de pierres étincelantes, / Mais elle n'a pas de visage, / Même pas de mains / Pour les mettre à la place / Et faire semblant de cacher ses traits absents" (S. E. pp.12-13).

²⁰ "Ah! qui me rendra / Mes deux mains unies?/ Et le rivage qu'on touche / Des deux mains, / Dans le même appareillage, / Ayant en cours de route / Éparpillé toutes ces mains inutiles..." (S. E. p. 16).

²¹ loc. cit.

²² Nous indiquerons les deux fils composant le réseau associatif en employant des chiffres arabiques écrits en caractères gras et entre parenthèses: (1) et (2). Nous montrerons la version du fil en question en y ajoutant une lettre minuscule: (1a), (1b), (1c) et ainsi de suite.

²³ Nous entourons ainsi de crochets, [~~méconnaissance de soi~~], tout terme appartenant à l'origine au réseau associatif et qui est supprimé par la suite, ne serait-ce que provisoirement, du réseau.

²⁴ "Je suis le pain du bon Dieu." (S. E., p. 120)

²⁵ Si nous nous servons de (1A) afin de désigner cette première version du réseau établie à la fin des Songes en équilibre, c'est dans le but d'employer (1B) et (1C) pour représenter les deux versions subséquentes et respectives de ce même réseau obtenues dans Le Tombeau des rois et Mystère de la parole.

²⁶ "Vous m'avez séparée / De l'univers que j'aimais, / Pour m'unir à Vous..." (S. E. p. 119).

²⁷ Le terme "autoreprésentation" provient du livre de Janet Paterson, Anne Hébert: Architecture romanesque. Paterson y définit le terme à la page 13 de "L'Introduction: "...l'autoreprésentation. Ce processus, qui permet à l'œuvre d'être son propre sujet...". Ainsi Paterson se sert d'un nouveau terme plus apte que celui de "mise en abîme" emprunté par la critique littéraire du domaine de la peinture pour désigner le phénomène de plus en plus courant dans la littérature postmoderne par lequel une œuvre parle de sa propre création ou des techniques dont l'auteur s'est servi pour la créer.

²⁸ Nous disons "explicite", car il y a certainement d'autres sortes d'autoreprésentations plutôt implicites contenues notamment sous forme métaphorique, comme notre dissertation le montrera, dès la première pièce du Tombeau des rois, "Éveil au seuil d'une fontaine".

II

Modifications apportées au réseau fixe d'associations dans Le Tombeau des rois: Le refus du symbolique chrétien et la découverte d'une subjectivité féminine

Introduction théorique

*" Quel est ce fruit
Dont Vous m'avez confié la semence?
Est-il donc si lent à mûrir
Qu'il faille ces journées immobiles,
Cette séparation d'avec l'air et les vivants
Et cette consommation dans l'ombre?"*
*Les Songes en équilibre : "Six petits
poèmes pour la Semaine sainte", V.*

Dans ces quelques vers provenant des Songes en équilibre, Anne Hébert prévoit déjà l'expérience angoissante de la séquestration morbide laquelle elle aura à subir dans Le Tombeau des rois sans pourtant avoir recours dans ce deuxième recueil au même réconfort sublimatoire que lui offraient dans le recueil précédent les images de la mort et la résurrection du Christ. Ainsi, lorsque la poète fera face dans Le Tombeau des rois à la mort inévitable et irréversible de tout humain et surtout à l'horreur de sa propre mortalité dans une "nuit du tombeau"¹ aussi obscure et tourmentante que celle d'un Nerval, elle ne s'abîmera pas dans un désespoir suicidaire à l'instar de ce grand prédécesseur mélancolique. Loin de là, elle en ressortira vivante, rassurée et confiante grâce justement et ironiquement au pèlerinage poétique qu'elle y aura accompli aux lieux de la mort.

Ce faisant, ce sera précisément au cours de son voyage de découverte psychique dans Le Tombeau des rois que la poète découvrira sa propre subjectivité féminine qui (d'après la métaphore de la répression proposée par Patricia Smart dans Écrire dans la maison du père: L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec) gît "enseveli(e) sous les fondations d(e) (l')édifice"² qu'est l'ordre symbolique patriarcal et oppressif établi de manière "scandaleuse, obscène même"³ sur le "cadavre"⁴ de la femme tuée, sur le "meurtre"⁵ pourtant incomplet de sa subjectivité féminine "«enterrée vive»" (pour reprendre la description offerte par Anne Hébert à la fin de Kamouraska) depuis des siècles par une société érigée sur la crainte de son pouvoir".⁶

Or, c'est précisément l'obéissance tacite de la part de la poète à ce même ordre patriarcal (dont l'église catholique n'en est qu'un de ses supports les plus solides) qui sous-tendait la production du premier recueil d'Anne Hébert, Les Songes en équilibre, dans lequel la plupart des pièces font preuve (comme le fait également remarquer Smart) d'une docilité enfantine étrange pour une femme âgée déjà de vingt-six ans.⁷ Pourtant et selon l'explication perspicace offerte par Smart:

Quoi de plus juste ..dans une maison paternelle
(celle de la littérature) où la femme n'a été
admise que dans la mesure où elle restait une
enfant docile, que sa parole naisse précisément là,
dans les profondeurs de l'espace réduit où on l'a
enfermée? ⁸

Le but de ce présent chapitre sur Le Tombeau des rois d'Anne Hébert sera donc de retracer, à travers les modifications apportées à la première

version (1A) du réseau associatif établie dans le recueil antérieur, la reconstitution d'une subjectivité féminine morcelée (et pour cela étrangère à elle-même), aliénée et bannie du foyer du pouvoir patriarcal dirigeant nos rapports humains depuis au moins l'aube de la civilisation gréco-romaine⁹ et fortifié ensuite par des doctrines et croyances foncièrement misogynes de souche judéo-chrétienne.¹⁰ Ainsi ce sera dans le contexte d'une prise de la conscience féminine de la part de la poète que sa confrontation directe, horrifique et héroïque avec les sept rois morts au fond même de leur sépulture dans Le Tombeau des rois aura lieu, rencontre qui servira à démystifier le symbolique sacralisant de la mort que ces mêmes rois représentent tout en permettant à la poète d'accéder à un nouvel ordre humaniste¹¹ mais à perspective féministe¹² ouvrant sur la vie. Dès lors, la victoire de la vie sur la mort que remportera la poète à la fin du Tombeau des rois--"Et les morts hors de moi, assassinés," (I. R., p. 61)--représentera beaucoup plus qu'une simple constatation existentialiste de sa part que "la vie vaut...la peine d'être vécue".¹³ Cela parce que la poète, en s'échappant du royaume mortifère de ces symboles sanctifiés et infâmes de la mort que sont les "sept grands pharaons d'ébène" défunts et pieusement déposés avec certaines reliques-symboles de leur quasi-autorité divine et patriarcale comme des saints au fond de leurs sépulchres où ils signifient la dominance morbide du symbolique masculin, déconstruira ce même symbolique

La déconstruction et le deuil du symbolique chrétien

Pourtant, commémorer ainsi l'enterrement des symboles sacrés de

l'immortalité humaine à la manière d'Anne Hébert dans Le Tombeau des rois ne se fait pas sans faire le deuil de ces mêmes symboles, car ce n'est pas sans angoisse qu'on consente à abandonner ce qui--ne serait-ce que de façon mensongère--nous reconforte et nous sécurise face à la mort. À ce propos, Julia Kristeva décrivant les effets mélancoliques qu'une préoccupation excessive avec la mort peut produire chez l'artiste qui essaie d'en représenter la réalité physique, se demande dans Soleil noir Dépression et mélancolie si on peut en effet encore "peindre...lorsque les liens se brisent qui nous attachaient au corps et au sens...lorsque le *désir* qui est un *lien* s'effondre...lorsqu'on s'identifie non pas avec le désir mais avec la *scission* (italiques de l'auteure) qui est la vérité de la vie psychique humaine, scission que la mort représente pour l'imaginaire et que la mélancolie véhicule en tant que symptôme".¹⁴ La réponse de Kristeva est affirmative et elle nous en offre une justification dans le tableau de Hans Holbein le Jeune, Le Christ mort, auquel nous avons déjà fait allusion¹⁵ et duquel tout espoir de la résurrection du Christ est retiré.

Or, de même que "le minimalisme"¹⁶ de Holbein dans ce tableau marque selon Kristeva sa réussite en tant que peintre à représenter "l'invisibilité du sépulcre"¹⁷, ce que Pierre Emmanuel a appelé "la discontinuité d'un symbolisme épars"¹⁸ dans Le Tombeau des rois d'Anne Hébert signale le triomphe de la poète sur le silence du tombeau. Aussi la réalité de la mort humaine se traduit-elle précisément en art et en littérature par ce que Kristeva appelle "l'asymbolie"¹⁹, "l'intervalle, le blanc, la discontinuité ou la destruction de la représentation"²⁰ La même apparente "discontinuité", la même "destruction de la représentation", la

même "asymbolie" ou "désaveu du symbole"²¹, se retrouvent donc dans Le Christ mort (1542) de Hans Holbein et Le Tombeau des rois (1953) d'Anne Hébert en raison du refus partagé par le peintre et la poète, que plus de quatre cents ans de civilisation européenne séparent, d'avoir recours dans leurs œuvres respectives aux représentations traditionnelles de la mort et de la résurrection du Christ afin d'atténuer la peur humaine de mourir.

Dès lors et par contre, du moment où l'artiste choisit de décrire la réalité crue de la mort sans aucune tentative de la déguiser sous le fard thuriféraire d'un symbolique chrétien sublimatoire, la mortalité de l'être humain n'a plus de prise fictive sur la vie, les jeux sont définitivement faits, le pari pascalien est honnêtement et courageusement démenti, l'horreur que présente à un Hamlet la possibilité non pas d'être anéanti par la mort mais de vivre au-delà de cette mort se dissipe. Les œuvres sépulchrales de Hans Holbein et d'Anne Hébert dépassent donc la mort par là même où elles attestent à son irrémédiabilité tout en témoignant de la fragilité précieuse de toute vie humaine, de sa dignité la plus austère, de sa seule et incomparable continuité sous forme de ce qu'une telle vie peut léguer à d'autres.

"L'Asymbolie" du Tombeau des rois et le surgissement de la pulsion de mort chez la poète

Célébrer l'irréversibilité de la mort du lieu même où l'imagination la plus morbide se montrerait incapable d'en concevoir toute l'horreur ne s'accomplit cependant pas sans passer par ce que Kristeva appelle "le deuil impossible de l'objet maternel".²² Or, ce deuil refoulé au plus profond de

l'inconscient humain y survit sous forme de ce que Freud et Kristeva désignent comme la "pulsion de mort"²³, soit l'inscription primaire de la discontinuité (trauma ou perte)²⁴ survenue à la suite de la séparation initiale de l'être humain avec la matrice nourrissante et sécuritaire de la mère. Aussi est-ce en raison de cette même pulsion que Kristeva peut parler de "la *scission* (italiques de l'auteure) ... (comme étant) la vérité de la vie psychique humaine"²⁵. Cela parce que l'être humain est une créature fragmentée, une sorte de rejeton hétérogène²⁶ de la matrice homogène²⁷, indifférenciée et inconsciente de la mère, mais un rejeton qui possède quand même une conscience de soi comme être à part et par conséquent périssable en vertu précisément de cette séparation initiale et définitive avec la substance protectrice et vivifiante qu'est la chora²⁸ maternelle. Pourtant, la psyché humaine pour autant qu'elle est conscience de soi garde les traces de cette forme primaire d'existence prénatale refoulée au fond de son inconscient sous forme de la pulsion de mort et c'est justement et ironiquement cette même "pulsion de mort" qui se manifeste dans le désir suicidaire et trompeur chez l'individu de se détruire afin de pouvoir se rejoindre à cette substance lisse et vitale qu'est la matrice ou chora maternelle.

La pulsion de mort chez l'être humain trahit donc notre peur la plus primitive d'être détruits tout en affirmant notre besoin le plus essentiel de survivre. Dès lors, on comprend comment selon Kristeva "la foi chrétienne (peut) appara(ître)...comme un antidote...à la dépression"²⁹ ou deuil mélancolique³⁰, profond et inguérissable qui résulte de la séparation originale et définitive de l'être humain avec la substance maternelle. C'est que le christianisme, en déplaçant le deuil "impossible"³¹ parce

qu'inconsolable de l'objet maternel définitivement perdu sur celui plutôt consolable du Christ mort mais ressuscité, réussit à sublimer les effets dépressifs et potentiellement suicidaires de la pulsion de mort. La croyance jubilatoire, ne serait-ce que factice, dans l'immortalité humaine garantie en raison et à l'instar de la survie du Christ combat donc la dépression humaine et détourne le croyant du suicide. Refuser les représentations sublimatoires de la mort et la résurrection du Christ à la manière d'un Hans Holbein ou d'une Anne Hébert, c'est donc accepter d'affronter la réalité de sa propre mort et laisser surgir la pulsion de mort dans son œuvre.

Or, en ce qui concerne Le Tombeau des rois d'Anne Hébert, l'arrivée sur la scène textuelle de la pulsion de mort se manifeste non seulement par l'asymbolie de la poésie en question mais aussi et surtout par la surdétermination de la lexie mort(e)(s)³² ainsi que celle d'autres lexies et phonèmes³³ associés au même champ sémantique de la morbidité.³⁴ L'inquiétude ressentie par la poète, ou du moins par la femme-sujet parlant³⁵, dans Le Tombeau des rois à l'occasion du surgissement de la pulsion de mort se traduit donc en même temps par une certaine dysfonction au niveau du symbole et par le retour, pour emprunter les termes dont se sert Mauron dans Des métaphores obsédantes au mythe personnel, "obsessif (de certains) élément(s) idéo-affectif(s)...ayant la qualité d'intrusion et de hantise...angoissante...".³⁶ Dès lors, l'effritement de ce que Kristeva appellerait "la fonction syntaxico-symbolique"³⁷ chez la poète dans Le Tombeau des rois se produit non seulement en raison du "désaveu du symbole" par celle-ci mais aussi et avant tout en vertu du caractère obsédant de certaines redondances d'ordre morphophonémique

et/ou sémantique. Ce sont ces mêmes redondances, que Kristeva désigne par le terme "dispositifs sémiotiques"³⁸ se manifestant au niveau du phéno-texte³⁹, qui servent à y introduire la pulsion de la mort jadis refoulée dans le géno-texte⁴⁰. Ainsi "les déficiences aux règles symboliques (syntaxiques)"⁴¹ ou la difficulté de la part de la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois d'enchaîner s'accompagnera, conformément à la description fournie par Kristeva (description dont la dernière partie rappelle les commentaires de Maurois), d'un "rythme répétitif, (d'une) mélodie monotone...domin(ant) les séquences logiques brisées et les transform(ant) en litanies récurrentes, obsédantes".⁴²

La fragmentation de la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois et l'émergence d'une subjectivité féminine

En même temps que le surgissement de la pulsion de mort dans Le Tombeau des rois produit une perturbation au niveau de la fonction syntaxico-symbolique qui s'accompagne du retour obsessionnel de certains éléments sémantico-phonémiques, il fait également apparaître la profonde "scission" ou fragmentation psychique déjà notée chez la femme-sujet parlant. Or, une telle fragmentation s'explique non seulement en raison de la séparation initiale de cette dernière avec l'objet maternel mais aussi en vertu du refus déjà noté par la poète dans Le Tombeau des rois d'avoir recours aux symboles-antidotes chrétiens jadis reçus dans Les Songes en équilibre et conçus afin d'adoucir cette même séparation. Ainsi la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois est obligée de reconnaître ses propres sentiments de deuil mélancolique tout en refusant la drogue

symbolique habituellement administrée pour le guérir sinon pour en masquer les symptômes les plus débilissants. Dès lors, ce que Kristeva appellerait le "moi clivé"⁴³ de la femme-sujet parlant doit faire face à la triste éventualité de sa propre mort et cela malgré la promesse d'une immortalité à la fois voulue mais refusée que lui offriraient ces mêmes symboles-garanties d'une transcendance que sont la mort et la résurrection du Christ.

Pourtant, le clivage de la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois, qui s'explique dans une première instance en raison du trauma psychique occasionné par sa séparation initiale et définitive avec la matrice maternelle comme prélude à sa propre mort, s'accroît et se définit par la suite précisément à cause de la découverte par cette même femme-sujet de sa propre subjectivité féminine. Or, le fait de posséder une subjectivité féminine distingue d'autant plus cette femme-sujet parlant de ce que Lacan appellerait "l'Autre"⁴⁴ et qui n'est en effet rien d'autre que "la Loi"⁴⁵ dérivant, comme d'ailleurs Lacan ne le cache pas, de l'autorité du Père.⁴⁶ Aussi et en revenant à l'analyse de Patricia Smart, est-ce cette même "Loi du Père"⁴⁷ qui dirige la culture et gouverne le langage de sorte que le masculin, puisqu'il domine, est considéré comme neutre et essentiel et que "le féminin dans la grammaire française (signalée le plus souvent par le 'e' muet) est un élément accessoire, l'embellissement silencieux d'une structure signifiante axée sur le masculin"⁴⁸ En raison alors de l'identification du 'je' (comme d'ailleurs l'article 'le' l'accompagnant régulièrement le démontre) avec le monolithe masculin qui le subsume et auquel tout(e) 'je' est censé(e) renvoyer, une subjectivité féminine pour se découvrir et se préserver vraiment 'autre',

pour se 'différer'⁴⁹ et se tenir à l'écart de l'ordre symbolique qui domine et avale tout, se trouve dans le besoin de se maintenir fragmentée, fuyante, insaisissable et irrécupérable. Et c'est alors précisément en vertu de cette "différence/différance"⁵⁰ de la subjectivité féminine et de sa fuite constante dans les coulisses du théâtre patriarcal qu'on peut parler de sa survie sous forme fragmentée.

Le lecteur des poèmes d'Anne Hébert faisant partie du Tombeau des rois peut donc s'attendre à y assister à la même sorte de fuite de la subjectivité féminine, produisant à la surface du texte une fragmentation de la voix de la femme-sujet parlant. Or, une telle fragmentation de la voix poétique ne fait que correspondre à ce que Smart a si bien décrit dans Écrire dans la maison du père en termes de la fragmentation de la voix narrative dans certains romans québécois écrits par des femmes dont elle ne propose qu'à titre d'exemple⁵¹ Angéline de Montbrun (1884) de Laure Conan. L'explication de Smart en ce qui concerne le phénomène du style fragmenté dans le roman québécois du féminin est à la fois plausible et instructive par rapport à notre étude du Tombeau des rois. Cela parce que, selon Smart, les femmes en écrivant semblent avoir adopté une forme de narration fragmentée afin justement de préserver leur altérité par rapport à la culture dominante régie par la Loi du Père:

Si les femmes en écrivant ont eu tendance à fragmenter la forme romanesque par l'emploi de la forme épistolaire, des journaux intimes ou de l'autobiographie, il se peut que ce ne soit pas (comme on l'a longtemps prétendu) parce qu'il leur manque la confiance, l'expérience ou l'autorité pour écrire comme les hommes, mais plutôt parce

que leur écriture présente une façon *autre* (italiques de l'auteure) de re-présenter, d'écouter, et de toucher la texture du réel.⁵²

Et Smart ne tarde pas à signaler plus loin dans le même texte le côté subversif que peut avoir une telle pratique d'écriture:

En se décidant à publier son Angéline en dépit des hésitations, Laure Conan a placé dans la maison paternelle une «bombe».... La structure fragmentée du roman, avec son utilisation de la forme épistolaire et du journal intime, rompt dramatiquement avec la narration omnisciente des autres romans de l'époque et communique de façon voilée un contenu subversif.⁵³

Cela parce que, toujours selon Smart, "le «roman traditionnel» (le réalisme) est en fait une manifestation littéraire de la Maison du Père: une solide construction de langage grâce à laquelle, nous a-t-on toujours dit, l'écrivain «capte» le réel et «transcende» le temporel par les formes éternelles de l'art".⁵⁴

Dès lors et empruntant la métaphore architecturale dont se sert Smart à propos du roman pour décrire la poésie d'Anne Hébert, on peut constater que la poète dans Le Tombeau des rois érige un monument commémorant la mort du sujet monolithique masculin qu'est la Loi du Père en se servant de divers pronoms sujets (dont surtout 'je', 'elle' et 'nous'.⁵⁵) afin d'évacuer les textes en question du seul et unique sujet parlant jadis identifiable en poésie lyrique au 'je' masculin. Ce faisant, Anne Hébert fragmente le discours poétique et en fait émerger une subjectivité féminine dont la vitalité et la survie dépendront justement, comme nous

allons le voir, de sa fragmentation.

*La subjectivité féminine fragmentée: Alice de l'autre côté du miroir*⁵⁶ *sexué qu'est l'ordre symbolique et patriarcal*

Si la valeur de la femme a presque toujours résidé--comme l'affirme Luce Irigaray--dans le fait "d'être choisie comme *objet* (nos italiques) de consommation ou de convoitise par des «sujets» masculins"⁵⁷, comment pourrait-on parler de la femme en tant que *sujet* ? Comment la femme peut-elle espérer exprimer sa propre subjectivité *autre* (nos italiques) lorsque le langage dont elle est obligée de se servir ne fait que refléter ce qu'Irigaray appellerait la "domination du logos philosophique (qui) vient de son pouvoir de *réduire tout autre dans l'économie du Même* (italiques de l'auteure)⁵⁸ ? Dès lors, on s'aperçoit que le discours philosophique, lequel Irigaray aimerait déconstruire, agit comme un miroir réfléchissant le monolithe masculin responsable de son élaboration en "*effaçant... la différence des sexes* (italiques de l'auteure) dans les systèmes auto-représentatifs d'un «sujet masculin»⁵⁹ C'est donc seulement en retraversant ce miroir (qui se veut 'neutre' mais qui est néanmoins axé sur le masculin) que la subjectivité de la femme se découvrira, subjectivité qui ne commencera à se connaître qu'en vertu de la "jouissance" que la femme obtiendra d'avoir enfin reconnu son propre corps de femme *autre* que les représentations "féminines"⁶⁰ de ce corps que les hommes lui ont toujours proposées. Ainsi selon Irigaray "la jouissance de la femme ne se trouve qu'au prix d'une retraversée du miroir qui sous-tend toute spéculation. . Retraversée ludique, et confondante, qui

permettrait à la femme de retrouver le lieu de son «auto-affection».⁶¹

Pourtant et précisément en raison d'une telle retransversée du miroir, la question du langage continue à se poser. Car comment la femme peut-elle parler de l'autre côté de ce miroir sexué qu'est l'ordre symbolique et patriarcal sans s'y faire prendre, sans "rest(er) dans le même type d'énoncé qui garantit la cohérence discursive"⁶² du discours qu'elle tente de déconstruire. Or, en ce qui concerne du moins l'écriture des femmes, la réponse d'Irigaray rejoint celle que Patricia Smart nous a déjà fournie à propos du roman québécois au féminin⁶³ et que nous avons soulevée⁶⁴ à l'égard de la poésie d'Anne Hébert. Aussi est-ce précisément la même fragmentation de la femme-sujet parlant dans diverses voix représentées par divers pronoms personnels tous présents à travers les textes en question et créant de leur co-présence une fluidité fuyante qui fait que ces textes paraissent insaisissables dans le sens d'irrécupérable par le discours dominant. Ainsi Irigaray peut affirmer à propos du "«style», ou «écriture», de la femme"⁶⁵

La *simultanéité* serait son «propre». Un propre qui ne s'arrête jamais dans la possible identité à soi d'aucune forme. Toujours *fluide* (italiques de l'auteure)...Son «style» résiste à, et fait exploser, toute forme, figure, idée, concept, solidement établis.⁶⁶

Dès lors, on comprend dans quel sens le texte au féminin fragmenté est par excellence un texte subversif tout en étant, pour reprendre la notion de Roland Barthes, un texte "de jouissance" qui "met en état de perte, déconforte", fait vaciller les assises historiques, culturelles,

psychologiques, du lecteur (nos caractères gras), la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.⁶⁷

La psychanalyse comme support de l'ordre symbolique dérivant de la Loi du Père

Or, la fragmentation subversive de la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois d'Anne Hébert se manifeste de prime abord et comme nous allons le voir en raison justement de sa réflexivité. Aussi cette femme-sujet parlant deviendra-t-elle spéculaire se mirant soit à la Narcisse dans l'eau qui domine les premières pièces aquatiques du recueil, soit plutôt à la manière d'Alice dans des "miroirs polis", (d)es glaces profondes" (I. R., p 54) à travers lesquelles elle doit passer non pas pour accéder au "pays de merveilles" mais pour pénétrer dans le royaume de la mort dans les dernières pièces telluriques et chtoniennes du recueil. La femme-sujet parlant en tant que sujet spéculaire se divisera donc au début du Tombeau des rois dans (un)⁶⁸ 'je'-sujet de l'énonciation⁶⁹ qui se regarde dans la surface réfléchissante de l'eau tout en produisant les textes en question et (un) 'elle'-sujet de l'énoncé⁷⁰ regardée et décrite par (ce) 'je'. De plus et comme notre analyse le démontrera, la fragmentation de cette femme-sujet parlant reproduira en quelque sorte la division classique élaborée par Freud de la conscience humaine en parties consciente et inconsciente: (le) 'je'-sujet de l'énonciation qui se regarde dans l'eau et qui produit les textes correspondant au conscient, (le) 'elle'-sujet de l'énoncé décrite par (ce) 'je' à l'inconscient. Ainsi la pulsion de mort jadis refoulée dans l'inconscient de la femme-sujet parlant se

manifestera non seulement en raison de l'asymbolie du phéno-texte produit par (le) 'je'-sujet de l'énonciation (ainsi que de nombreuses redondances obsessives dans son discours poétique), mais aussi et surtout en vertu du transfert ou de l'attribution de la part de (ce) 'je' de certains gestes et attitudes morbides à (au) 'elle'-sujet inconscient de l'énoncé.

Pourtant, la signification et les répercussions d'une telle fragmentation de la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois s'avèreront beaucoup plus importantes en ce qui concerne l'émergence chez elle d'une subjectivité féminine que ne peut le suggérer la structure de la conscience proposée par Freud. Aussi et comme le fait remarquer avec justesse Irigaray, puisque l'inconscient est selon la définition même de Freud ce qui est refoulé:

pourrait-on se demander si certaines propriétés attribuées à l'inconscient ne sont pas, pour une part, transférables au sexe féminin censuré de la logique de la conscience. Si le féminin a un inconscient ou s'il *est* (italiques de l'auteure) l'inconscient.⁷¹

Dès lors, retrouver une subjectivité féminine nécessiterait justement une fouille et une déconstruction des structures du langage sous-tendant le conscient foncièrement masculin ou, en termes lacaniens, "la fonction symbolique"⁷² ou "la loi" que "Nul n'est censé ignorer... (que) Nul *homme* ne l'ignore en effet, puisque la loi *de l'homme* (nos italiques) est la loi du langage."⁷³ Et c'est du moment où l'on commence à détecter la faille dans l'infrastructure assurant la stabilité de cette loi, dès l'instant où l'on

s'aperçoit des traces de ce que cette même loi ne peut réussir complètement à refouler, qu'apparaît "Le symptôme (qui) est le signifiant d'un signifié refoulé de la conscience du sujet".⁷⁴ Or et en empruntant ironiquement le discours absolutaire et confessionnel dont se sert Lacan pour décrire sa propre activité d'analyste-prêtre interprète et libérateur de l'inconscient qu'il décrit justement en termes psychanalytiques généralement attribués à des sujets féminins, ce symptôme-signifiant revient sous forme des "Hiéroglyphes de l'hystérie, blasons de la phobie, labyrinthe de la *Zwangsneurose*, oracles de l'angoisse (italiques de l'auteur renvoyant à Freud mais nos caractères gras)...les hermétismes que notre exégèse résout, les équivoques que notre invocation dissout, les artifices que notre dialectique absout, dans une délivrance du sens emprisonné, qui va de la révélation du palimpseste au mot donné du mystère et au pardon de la parole".⁷⁵ Ainsi Lacan, héros divin à l'instar d'Orphée, se prête à délivrer son Alice-Eurydice qu'est selon lui l'inconscient tout à fait féminin (et cela malgré elle) des enfers de la parole féminine et hystérique.

Pourtant et en dépit du rôle du sauveur que Lacan ainsi se donne dans le débusquement et le salut de l'inconscient, on se doit de poser la question (que Lacan lui-même soulève d'ailleurs à propos du travail de Freud) si "l'inconscient (n'est en effet que) le discours de l'autre".⁷⁶ Cela parce que "Ce que nous (Lacan et ses collègues) apprenons au sujet à reconnaître comme son inconscient, c'est son histoire,--c'est-à-dire que nous l'aidons à parfaire l'historisation actuelle des faits qui ont déterminé déjà dans son existence un certain nombre de «tournants» historiques"⁷⁷ Dès lors, on voit bien jusqu'à tel point la psychanalyse en ce qu'elle

pourrait apporter à la femme n'est bien en effet qu'une autre forme subtilement déguisée du même ordre symbolique et oppressif de "l'Autre", de la même "Loi du Père", qui fait que l'analyste (s'il ne s'empare pas tout carrément de l'inconscient qu'il est censé découvrir) le remplace (qu'il le veuille 'consciemment' ou non) avec son propre discours historisant et 'objectif'. Ainsi, face à la fausse surface réfléchissante que présente à la femme le discours de l'analyste (et dans laquelle cette femme voit enfin 'reconstituer' grâce à ce discours sa propre subjectivité jadis morcelée), quel autre comportement défensif pourrait lui convenir (comme le suggère d'ailleurs Lacan à propos de la réaction de Dora à "l'acharnement de Freud à vouloir lui faire reconnaître l'objet caché de son désir"⁷⁸) que celui que Smart et Irigaray décrivent. La fuite de sa subjectivité qui se fragmente lorsqu'elle passe de l'autre côté du miroir symbolique et patriarcal? Ainsi, selon Lacan.

C'est bien ce processus qui s'exprime dans mainte formulation théorique du *splitting* de l'*ego* dans l'analyse. La moitié de l'*ego* du sujet passe de l'autre côté du mur (miroir [nos parenthèses]) qui sépare l'analysé de l'analyste, puis la moitié de la moitié, et ainsi de suite...⁷⁹

Pourtant et comme nous venons de le suggérer⁸⁰, le discours psychanalytique n'est qu'une partie intégrale du symbolique qui soutient l'édifice de la maison patriarcale. Et c'est par conséquent dans le contexte de la fuite de la subjectivité féminine devant les chasseurs envoyés à ses trousses par le Père que la question que Luce Irigaray fait poser à Alice de l'autre côté du miroir s'avère pertinente. Aussi l'Alice d'Irigaray, qui se

sent déjà fragmentée en plusieurs Alices en raison de sa traversée du miroir, se demande-t-elle:

Comment parler de l' autre côté... Car, en fait des merveilles, elle avait découvert qu'elle était plus d'une, et qu'une seule langue ne pouvait signifier ce qui avait lieu entre elles.⁸¹

C'est alors que le discours poétique dont se sert Anne Hébert dans Le Tombeau des rois, pour autant que ce discours est fragmenté et hermétique, risque de fournir une réponse à la question d'Alice. Pourtant, avant de poursuivre une analyse détaillée de ce deuxième recueil, il convient de résumer tout de suite les nombreuses modifications apportées dans Le Tombeau des rois à la première version (1A) du réseau fixe d'associations établie dans le recueil précédent, Les Songes en équilibre. Cela parce que ces modifications au réseau auront des conséquences considérables sur la liquidation éventuelle du deuil mélancolique chez la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois ainsi que l'émergence chez elle d'une subjectivité féminine.

Résumé des modifications apportées au réseau fixe d'associations: la "régression progressive" ⁸² de la femme-sujet parlant

Si Mauron avait raison de parler d'un réseau fixe d'associations dans l'œuvre de Mallarmé, l'hypothèse pourrait se poser qu'une fois découvert dans le premier recueil d'Anne Hébert, Les Songes en équilibre, un tel réseau fixe se maintiendrait dans le deuxième, Le Tombeau des rois. Or, en ce qui concerne ce deuxième recueil, un parcours rapide de toutes les pièces qu'il regroupe révèle en effet que presque toutes les mailles originelles du réseau s'y retrouvent, mais avec certaines modifications qu'il convient de résumer tout de suite avant d'en détailler les conséquences d'une portée considérable sur la liquidation éventuelle du deuil mélancolique dont souffre la femme-sujet parlant du recueil, liquidation qui se traduit par le refus de la part de cette femme-sujet du symbolique chrétien et patriarcal qui sous-tendait le recueil précédent et sa découverte d'une subjectivité féminine.

Au préalable, il importe de constater deux séries de modifications, 'A' et 'B', apportées à la deuxième version (1B) du réseau fixe d'associations en train de s'établir dans Le Tombeau des rois. Ensemble, elles produisent ce que nous appelons une "régression progressive" chez la femme-sujet parlant du recueil. Cela parce que la première de ces deux séries--'A'--confirme une régression psychologique de cette femme-sujet vers son enfance, tandis que la deuxième--'B'--indique que cette régression n'est qu'un prélude essentiel à sa progression et maturation subséquentes. Aussi la première série, 'A', de modifications régressives

aura-t-elle comme effet immédiat de supprimer de la première version (1A) du réseau associatif la métaphore [PAIN=POÉSIE]⁸³ ainsi que toutes les mailles qui s'y rattachent dans le deuxième fil associatif, qui s'y rapportent à une ouverture et qui y indiquent une certaine maturité (ne serait-ce que apparente) chez la poète dans Les Songes en équilibre--[mains ouvertes],[souffrance], [amour/mort], [fuite de la vie imaginaire/du rêve/de l'enfance], [spiritualité chrétienne]--et de n'y laisser que celles appartenant au premier fil et se rapportant à une fermeture: *mains fermées, absence de souffrance* et *enfance*. Par contre, la deuxième série, 'B', de modifications progressives reconstituera peu à peu à la deuxième version (1B) du réseau presque toutes les mailles d'abord supprimées mais avec certaines additions significatives avant la fin du recueil, élargissant ainsi le réseau associatif et traduisant la croissance psychologique chez la femme-sujet parlant du recueil

D'autre part, une telle régression progressive chez la femme-sujet parlant du Tombeau des rois--pendant laquelle elle remontera "Toute la rivière (de) la mémoire" (I. B., p. 42) vers cette "Chambre fermée / Coffre clair où s'enroule (s)on enfance" (I. B., p. 42)--sera tout à fait consistante avec la fragmentation de sa subjectivité déjà signalée lors de sa retraversée du miroir symbolique qu'est l'ordre symbolique et patriarcal. Cela parce que retraverser ce miroir implique justement la mise en question de la part de cette femme-sujet de l'ordre symbolique que la surface réfléchissante du miroir ne sert qu'à refléter soit l'éclatement de ce miroir, le morcellement de son propre reflet qu'elle y perçoit et son retour à un stade pré-miroir quand son statut en tant que sujet n'était pas déterminé par son intégration objectivante dans l'ordre symbolique

dérivant du Père. Ainsi toute tendance initiale de régression chez la femme-sujet parlant du Tombeau des rois finira par être progressive, puisqu'elle lui permettra justement de remonter le fil du temps et de se mettre ainsi en contact avec des ressources intérieures nécessaires à effectuer une véritable croissance psychologique. À ce propos, un survol du Tombeau des rois fournira quelques exemples concrets dans cinq pièces en particuliers de la régression progressive vers l'enfance chez la femme-sujet parlant du recueil.

D'abord et à propos du premier mouvement évasif de régression et de fermeture graduelles vers l'enfance, citons à titre d'exemples: (1) la tentative de la part de la double de la femme-sujet parlant, "celle qui dort", dans la deuxième pièce du recueil, "Sous la pluie", de s'échapper à la manière d'un enfant du regard intrusif d'autrui en cachant "sa peine" (I. B., p. 16) sous les couvertures transparentes et pour cela faussement sécurisantes du sommeil⁸⁴; (2) l'usage-retraite que la femme-sujet parlant fait dans la seizième pièce du recueil, "La chambre de bois", (dont le titre et le contenu rappelle le titre et le contenu de la quatrième pièce, "La chambre d'enfant", de la deuxième partie, "Enfants", des Songes en équilibre) de cette même "chambre fermée...(ce) coffre clair" (I. B., p. 42) comme espace isolant à l'abri du temps présent à l'intérieur de laquelle elle remémore les images de son enfance.⁸⁵

Ensuite et afin de démontrer un mouvement opposé d'ouverture progressive chez la même femme-sujet parlant là même où une certaine résistance à une telle ouverture de sa part est néanmoins indiquée sous forme d'une forte tendance vers la fermeture, référons-nous à deux autres pièces-échantillons (3, "Une petite morte" et (4) "L'envers du monde".

Ainsi, dans la première de ces deux pièces (qui est la dix-neuvième pièce du recueil), la présence métonymique et paradoxale du corps à la fois mort et vivant⁸⁶ de la "petite morte"--qui n'y est en effet que la double de la femme-sujet parlant que celle-ci perçoit de l'autre côté de "ce miroir limpide" dans lequel elle se mire--renvoie à cette même femme-sujet parlant deux images à la fois contradictoires et complémentaires d'elle-même: celle d'abord de la mort grandissante, parce qu'emprisonnée, de sa propre passion sexuelle en tant que femme soumise qui "(s')effor(ce) de vivre à l'intérieur" (I. B., p. 47) de la maison patriarcale qui l'opprime et en y craignant de "faire du bruit" de peur de réveiller ses propres désirs interdits qu'elle essaie de garder refoulés; celle ensuite de la persistance de cette même passion dont elle aimerait faire un étalage sans vergogne au-delà des murs de la maison dans le même espace libidinal et sans contraintes "Où cette sœur que nous (la femme-sujet parlant et son image virtuelle peçue dans le miroir) avons / Se baigne bleue (au sens de 'cruë' et alors 'choquante') sous la lune / Tandis que croît son odeur capiteuse" (I. B. pp. 47-48). De même, la deuxième de ces pièces (qui est la vingt-deuxième pièce du Tombeau des rois), confirme le même mouvement d'ouverture de la part de la femme-sujet parlant du recueil. Cela parce que cette dernière, en y affirmant sa volonté de plus en plus forte de se libérer d'un lieu contraignant, se montre déjà prête à contester le refoulement de ses propres désirs-tabous personnifiés par ces "filles bleues (dans le même sens de 'cruës' et indiquant 'pleines de désir') de l'été" emprisonnées à l'instar de Perséphone par le dieu de la censure, Hadès, au royaume souterrain de l'inconscient⁸⁷

Enfin et dans le but de faire ressortir l'ultime efficacité libératrice

de la régression progressive chez la femme-sujet parlant vers son enfance dans Le Tombeau des rois, référons-nous à titre d'exemple à une cinquième pièce qui est aussi la dernière pièce du recueil: (5) "Le tombeau des rois". Or, c'est justement dans cette pièce finale que la femme-sujet parlant réussit enfin, et en remontant le fil du temps qui la ramène vers son enfance, à réintégrer dans son conscient ses propres désirs nécrophiliques jusqu'alors refoulés dans l'inconscient. Ce faisant, l'enfant qu'elle était au début du poème parvient à se libérer à la fin de l'emprise du "songe horrible" (I. B. p. 61) qui la tenait jusqu'alors "liée par la cheville / Pareille à une esclave fascinée" (I. B. p. 59).

Ces cinq textes nous ayant fourni des exemples concrets de ce que nous avons appelé la "régression progressive" du Tombeau des rois, il convient de passer tout de suite à un résumé des deux séries, 'A' et 'B', de modifications régressives et progressives composant un tel mouvement d'ensemble dans le recueil.

A) La première série de modifications régressives apportées au réseau fixe d'associations: la suppression de la métaphore [PAIN=POÉSIE] ainsi que celle du deuxième fil associatif basé sur [moins ouvertes]

Au préalable, il importe de constater la suppression immédiate et complète de la deuxième version (1B) du réseau associatif en train de se former dès le début du Tombeau des rois de l'identification métaphorique--[PAIN = POÉSIE]--établie entre **PAIN** et **POÉSIE** vers la fin des Songes en équilibre dans la première version (1A) du réseau fixe d'associations (1) ⁸⁸

(1b)

(1c)
mains
fermées
 v
absence
de
souffrance
 v
enfance
 v

2i) main ouvertes > souffrance > amour > fuite de > spiritualité > [PAIN
 /mort l'ima- chrétienne =
 ginaire/ POÉSIE].
 du rêve
 de l'en-
 fance

Ensuite, cette première suppression entraîne une deuxième, celle du premier fil associatif basé sur [mains ouvertes] au profit du maintien du deuxième fil construit à partir de *mains fermées* 89.

(1b)

(1c)
mains
fermées
 v
absence
de
souffrance
 v
enfance
 v

2i) [mains ouvertes] > [souffrance] > [amour] > [fuite de] > [spiritualité] > [PAIN
 /mort] l'ima- chrétienne] =
 ginaire/ POÉSIE].
 du rêve
 de l'en-
 fance]

Or, ce sont ces deux suppressions qui contribuent ensemble à la relative fermeture ou hermétisme du Tombeau des rois par rapport au recueil précédent. Cela parce qu'elles reflètent l'isolement ou le repliement sur soi de la femme-sujet parlant qui produit les textes, repliement qui diminue le degré de la réceptivité de ces textes par le lecteur qui se sent alors "dépaycé" (P S R, p 68) dans "cette terre inconnue qui est l'œuvre" (P S R, p 68) tout à fait neuve et déroutante d'Anne Hébert. D'autre part, c'est la suppression initiale du deuxième fil associatif--[mains ouvertes], [souffrance], [amour/mort], [fuite de l'imaginaire/du rêve/de l'enfance], [spiritualité chrétienne]--et le maintien du premier fil--*mains fermées, absence de souffrance, enfance*--qui traduit la tendance chez la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois de réprimer ou de refouler certaines expériences pénibles de sa vie de jeune femme en régressant vers une *enfance* associée, comme le confirment les associations de fermeture maintenues depuis Les Songes en équilibre, à une *absence de souffrance*

Revenons d'abord à la première suppression de la métaphore [PAIN=POÉSIE]. En effet, aucune des vingt-sept pièces appartenant au Tombeau des rois ne contient aucune occurrence ni de **pain** ni de **poésie**, de sorte qu'il faut attendre le dernier recueil, Mystère de la parole, pour que se rétablisse l'association entre ces deux lexies, association qui s'y étendra alors et de façon significative à **parole**⁹⁰. Or, l'abandon de la part de la poète dans Le Tombeau des rois de la métaphore **PAIN - POÉSIE** se rapporte à l'hermétisme du recueil, ce que Pierre Emmanuel a déjà appelé "la solitude de (cette même) poésie"⁹¹. Aussi la notion

explicite de poésie en tant que pain eucharistique (dont l'échange réciproque entre poète et lecteur favorisait l'ouverture du recueil précédent) disparaît-elle du Tombeau des rois contribuant à la fermeture ou l'hermétisme de ce deuxième recueil. Dès lors, au lieu d'être une poésie de réciprocité entre poète et lecteur à l'instar des poèmes appartenant aux Songes en équilibre, la poésie du Tombeau des rois en devient surtout une de réflexivité et d'introspection de la part de la poète, poésie fermée dans le sens d'hermétique qui, tout en ne pas excluant complètement le lecteur, lui rend l'accès extrêmement difficile. C'est d'ailleurs à ce même propos que la poète elle-même reconnaît l'hermétisme du Tombeau des rois lorsqu'elle choisit en 1960 de le reproduire⁹² dans Poèmes juste avant la pièce en prose à titre indicatif, "Poésie, solitude rompue". Ce faisant, Anne Hébert signale son désir de rompre la poésie fermée et solitaire du Tombeau des rois comme si cette poésie était du pain dont les divers morceaux pourraient enfin servir à nourrir la poésie plus ouverte de la deuxième partie de Poèmes intitulée Mystère de la parole.

Vérifions ensuite la suppression du deuxième fil associatif basé sur [mains ouvertes]. À ce propos, un examen rapide des occurrences explicites de la lexie main(s) dans Le Tombeau des rois confirme une nette prépondérance d'associations se rapportant à une fermeture sur celles liées à une ouverture. Ainsi sur les douze pièces du Tombeau des rois dans lesquelles main(s) apparaît de manière explicite⁹³--"Les pêcheurs d'eau", "Les petites villes", "La chambre fermée", "L'envers du monde", "Les mains", "Retourne sur tes pas", "Nos mains au jardin", "Un bruit de soie", "Inventaire", "Paysage", "Le tombeau des rois"--, main(s) finit toujours par se rapporter, et cela malgré les apparences, à une fermeture. À cet

égard, les douze poèmes en question se regroupent en deux catégories: ceux qui indiquent nettement une fermeture et ceux dans lesquels cette fermeture est voilée sous une apparente ouverture. Dans le premier groupe, figurent les quatre premières pièces mentionnées ci-dessus--"Les pêcheurs d'eau", "Les petites villes", "La chambre fermée", "L'envers du monde"--ainsi que les trois dernières--"Inventaire", "Paysage", "Le tombeau des rois". Dans le deuxième groupe, se trouvent alors "Les mains", "Retourne sur tes pas", "Nos mains au jardin" et "Un bruit de soie".

Examinons en premier lieu tous les poèmes appartenant au premier groupe qui ont ceci en commun: *main(s)* y est toujours accompagnée explicitement ou implicitement soit de verbes (ou des participes passés de ces verbes employés comme adjectifs), soit de la préposition "dans" indiquant une *fermeture*. Or et en ce qui concerne d'abord les verbes, les *mains* de la femme qui "*coud*" (I. B., p. 20) dans "Les pêcheurs d'eau" doivent être *refermées* sur l'aiguille et le tissu qu'elle *tient*, de même que les *mains* de la femme-sujet parlant dans "Inventaire" doivent *se refermer* sur les divers objets personnels recensés (I. B., p. 29) et que la *main* de (le) 'je'-femme dans "Le tombeau des rois" doit rester obstinément *refermée* sur les lacets retenant le faucon qui est ainsi "*pris* à (ses) doigts" (I. B., p. 59). Toujours à ce même propos, les *mains* de (le) 'je'-femme dans "La chambre fermée" sont "*croisées*" (I. B., p. 40) et donc *refermées* "sur cet espace dévasté" (I. B., p. 40) et vide laissé par son cœur arraché, tout comme "la main sèche" de chacun des sept pharaons morts doit d'abord s'ouvrir pour *se refermer* par la suite dans une série de mouvements opposés mais complémentaires. Le but serait de *saisir* définitivement "le cœur" qu'elle "cherche pour le

rompre" (I. B., p. 60). Enfin et par rapport à l'emploi de la préposition "dans" comme indice de fermeture (en conjonction avec le verbe "tenir") c'est "*dans* nos mains" (I. B., p. 27) que "Les petites villes" sont *tenues* avant d'être complètement abandonnées ou détruites, de même que c'est "*dans* (leurs) mains peintes de sel" (I. B., p. 53) que les filles exilées sous la terre dans "L'envers du monde" "*t(iennent)* d'étranges lourdes têtes d'amants / Qui ne sont plus à (elles)" (I. B., p. 53).

Passons ensuite aux pièces appartenant au deuxième groupe dans lesquelles la fermeture est moins évidente. Dans la première de ces pièces, quand bien même que les mains de la femme dans "Les mains" seraient ouvertes, celle-ci ne cherche vraiment à rejoindre autrui que dans la souffrance et l'isolement qu'elle aimerait imposer à tous ceux qui s'approcheraient d'elle.⁹⁴ Elle se referme donc sur soi et exclut autrui. Dans le deuxième de ces poèmes, "Retourne sur tes pas", le simple fait que les mains "sur les lignes" (I. B., p. 45) desquelles la femme-sujet parlant espère voyager sont ouvertes ne suffit pas à conduire cette dernière vers d'autres, mais la plonge au contraire dans une introspection de plus en plus isolante où règne la puissance séductrice d'un amour imaginaire et inaccessible.⁹⁵ De même, dans "Nos mains au jardin", bien que les mains en question aux doigts écartés soient ouvertes et plantées dans le jardin dans l'espoir d'attirer quelque passant lorsqu'elles seront métamorphosées en fleurs, ces mains "coupées" (I. B., p. 49) et hideuses ne réussissent pas à établir le contact voulu. Au contraire, au lieu de se faire toucher et cueillir, elles se transforment en tiges mortes, espèce de souflette-épouvantail grotesque et repoussant qui guette en vain le renouveau printanier.⁹⁶ Enfin, dans la dernière pièce appartenant à ce

deuxième groupe, "Un bruit de soie", les mains ouvertes posées par (le) 'je'-femme devant ses yeux en guise de protection contre un excès de lumière finissent par fleurir dans cette même lumière du jour, mais sans qu'elle puisse effacer la distance qui continue à séparer ses mains de la caresse sablonneuse, sèche et ombrageuse d'un autre identifié tout simplement comme 'tu'⁹⁷

Ainsi, puisqu'aucune des occurrences explicites de **main(s)** dans Le Tombeau des rois n'indique une véritable ouverture vers autrui, la dominance significative de *mains fermées* sur *mains ouvertes* y est confirmée. En même temps, la diminution des occurrences de *mains ouvertes* au profit de celles de *mains fermées* dans Le Tombeau des rois rompt l'équilibre établi entre ces deux mouvements antithétiques attribués à **main(s)** dans Les Songes en équilibre et favorise la fermeture ou l'hermétisme du deuxième recueil par rapport au premier

Pourtant et comme nous l'avons déjà indiqué, ce mouvement prédominant de fermeture caractérisant la poésie du Tombeau des rois ne sert qu'à décrire la première phase régressive de ce que nous avons appelé la "régression progressive" de la femme-sujet parlant du recueil. Cela parce que la forte tendance chez cette dernière de se replier sur soi ou de régresser la ramène vers son enfance jusqu'alors idéalisée, la faisant revivre certaines expériences douloureuses qui sont alors intégrées dans le contexte de sa vie d'adulte. Dès lors, la régression de la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois devient progressive, puisqu'elle lui permet de retrouver ce qui serait autrement resté perdu ou refoulé et de replacer ces souvenirs dans le contexte de sa vie actuelle de femme adulte. Résumons alors tout de suite les modifications progressives

apportées à la deuxième version (1B) du réseau qui reflètent une telle croissance chez la femme-sujet parlant du Tombeau des rois

B) Modifications progressives apportées au réseau la reconstitution graduelle au premier fil associatif basé sur mains fermées des mailles d'abord supprimées du deuxième fil construit à partir de [mains ouvertes]

Les modifications progressives à la deuxième version (1B) du réseau fixe d'associations dans Le Tombeau des rois se manifesteront donc sous forme de la reconstitution graduelle avant la fin de ce deuxième recueil au premier fil associatif basé sur *mains fermées*-- mais avec certaines additions significatives--de toutes les mailles (à l'exception de l'épithète [chrétienne] qui ne réapparaîtra plus attachée à spiritualité ⁹⁸ pour des raisons qui seront fournies plus tard) d'abord supprimées du deuxième fil associatif établi dans Les Songes en équilibre à partir de [mains ouvertes] [souffrance], [amour/mort], [fuite de l'imaginaire/du rêve/de l'enfance], [spiritualité chrétienne]. Cela en raison justement de la prédominance déjà notée de *mains fermées* sur *mains ouvertes* dans Le Tombeau des rois. Pourtant, en même temps que la reconstitution de ces mailles traduira une croissance psychologique chez la femme-sujet parlant dans ce deuxième recueil, elle ne favorisera pas pour autant l'ouverture de la poésie en question. Pour assister à une telle ouverture poétique (comprise toujours dans le sens d'une augmentation dans le degré de réciprocité existant entre poète et lecteur), il faudra attendre la reconstitution de la métaphore **PAIN-POÉSIE** dès le début du troisième recueil, Mystère de la parole

1) *La reconstitution de spiritualité avec la suppression continue de [chrétienne]*

De toutes les mailles originelles d'abord supprimées au début du Tombeau des rois avant d'être reconstituées par la suite, c'est surtout *spiritualité*, mais sans l'épithète [*chrétienne*], qui attire le plus grand nombre d'associations⁹⁹ Ainsi et ce qui est tout à fait consistant avec le refus auquel nous avons déjà fait allusion du symbolique chrétien de la part de la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois¹⁰⁰, les liens jadis établis dans le deuxième fil associatif basé sur mains ouvertes et provenant du recueil précédent entre *spiritualité* et le dogme chrétien désigné par l'épithète "chrétienne" seront contestés, subvertis sinon complètement rompus dans ce deuxième recueil. À titre d'exemples de poèmes dans lesquels le symbolique chrétien est subverti (ou perverti), il suffit de considérer pour le moment le statut de complète inutilité et banalité que la femme-sujet parlant accorde dans "Inventaire"¹⁰¹ à un des objets sacrés--"l'ostensoir"--utilisé pendant l'Eucharistie, l'usage profane du mot "reliquaire" par (le) 'je'-femme dans "La fille maigre" pour signifier le corps de son amant dans lequel cette même "fille" voudrait placer ses propres os comme s'ils étaient des reliques saintes¹⁰², et le rituel d'ordre païen sinon satanique¹⁰³ auquel (le) 'je'-femme devenue célébrante affolée dans "Une guise de fête" se livre. En raison alors de ces quelques exemples qui ne font qu'effleurer l'effritement du symbolique chrétien dans Le Tombeau des rois, il est déjà possible de poser l'hypothèse à vérifier par la suite que *spiritualité* y réapparaîtra dans le réseau mais indépendante de l'épithète [*chrétienne*] qui en restera supprimée dans

une quatrième version (1d) du premier fil associatif, contruit à partir de de la troisième version (1c) de ce même fil provenant des Songes en équilibre¹⁰⁴.

1d) *mains fermées* > *absence de* > *enfance* > *spiritualité [chrétienne].*
souffrance

2) *La reconstitution de souffrance attachée à femme dans le couple associatif souffrance/femme en raison de la présence de l'eau réfléchissant la souffrance de la femme et la disparition complète de [absence de souffrance] du premier fil associatif, suivies de la transposition de la série fuite de l'imaginaire / du rêve / de l'enfance du deuxième fil associatif basé sur mains ouvertes au premier fil construit à partir de mains fermées où elle se transforme en présence de l'imaginaire/du rêve/de l'enfance et se rapporte toujours à souffrance*

Ensuite et non sans rapport avec la subversion du symbolique chrétien dans Le Tombeau des rois, la souffrance de la poète jadis associée dans le deuxième fil associatif basé sur mains ouvertes à celle d'un sujet masculin, le Christ, dans Les Songes en équilibre¹⁰⁵ disparaîtra du réseau dès la pièce initiale du Tombeau des rois, "Éveil au seuil d'une fontaine". Pourtant, *souffrance* réapparaîtra tout de suite après dans le premier fil associatif construit à partir de *mains fermées* à partir de la deuxième pièce, "Sous la pluie", mais liée et de façon de plus en plus manifeste à une femme-sujet que nous allons désigner par *femme*.¹⁰⁶ Ainsi le couple associatif *souffrance/femme* remplacera dans une première phase d'une cinquième version du premier fil associatif (1e¹) la

1^e2) *mains fermées* > *souffrance/ femme* > *présence de l'imaginaire/ du rêve de l'enfance* > *spiritualité [chrétienne].*

Dès lors, la tentative de la poète dans Les Songes en équilibre d'éviter la souffrance en se refermant dans un monde imaginaire de rêve appartenant à une enfance idéalisée et apparemment sans souffrance échouera dans Le Tombeau des rois où la *souffrance* attribuée à la *femme* se rapportera précisément à la *présence* envahissante d'un *imaginaire* associé au *rêve* devenu *cauchemar* (le "songe horrible" de la dernière pièce) et à une *enfance* démystifiée et reconnue comme remplie de peine. Ainsi la disparition totale du Tombeau des rois de [*absence de souffrance*] qui s'y fait remplacer par *souffrance* contribuera à l'ambiance de deuil angoissant qui domine ce deuxième recueil.

3) *La reconstitution de la lexie amour en combinaison avec cœur dans un deuxième nouveau couple associatif amour/cœur*

Ensuite, le premier composant, [*amour*], du couple associatif originel *amour/mort* (qui se rapportait également et surtout dans Les Songes en équilibre équilibre à l'amour du chrétien pour son prochain¹⁰⁷ confondu avec la mort généreuse et sacrificatoire du Christ¹⁰⁸) sera d'abord supprimé dans les cinq premières pièces du Tombeau des rois et n'y réapparaîtra plus associé au 'caritas' chrétien (la femme dans "Les mains" pervertissant justement cette notion du don charitable de soi à autrui

qu'elle refuse à moins que l'autre ne consente à partager sa souffrance masochiste¹⁰⁹), mais plutôt à l'éros réprimé d'une femme-sujet dont la présence se déclare de plus en plus dans le recueil. Ainsi ce ne sera qu'à partir de la sixième pièce que la lexie *amour* sera réintégrée dans une sixième version du premier fil associatif (1f) mais attachée à *cœur* lors de l'occurrence de "cœur" en combinaison avec "rompu"¹¹⁰ en tant qu'épithète-cliché de la déception amoureuse dans un deuxième couple associatif *cœur/amour* :

1f) *mains* > *souffrance/* > *amour/* > *présence* > *spiritualité/* *chrétienne*
fermées *femme* *cœur* *de l'ima-*
ginaire/
du rêve
de l'en-
fance

4) *La reconstitution de mort attachée à oiseau(x) dans un troisième nouveau couple associatif oiseau(x)/mort(s)*

De même, le deuxième composant, [mort], de ce même couple associatif originel, *amour/mort*, (qui ne faisait qu'évoquer la souffrance sympathique mais néanmoins abstraite inculquée dans l'esprit de la poète par l'église catholique devant la mort du Christ dans *Les Songes en équilibre*¹¹¹) resurgira à partir de la huitième pièce, "La voix de l'oiseau", du *Tombeau des rois*, mais lié dorénavant et de manière de plus en plus significative à la douleur directe, déchirante et personnelle que la femme-sujet parlant ressent face au scandale de la mortalité de l'être

humain préfiguré dans la mort d'un être aimé.¹¹² Aussi la souffrance de cette même femme-sujet parlant commencera-t-elle à se redéfinir non pas par rapport aux représentations sublimatoires de deuil que lui proposaient la mort et la résurrection miraculeuse du Christ dans Les Songes en équilibre mais de plus en plus à propos de ses propres sentiments de frustration, d'impuissance et de rage face à la mort réelle, définitive et irréversible d'un véritable être humain. Ce sera donc dans "Les pêcheurs d'eau", "La voix de l'oiseau" et "Les petites villes" que la lexie *oiseau(x)* s'insérera dans une septième version (1g) du premier rii associatif mais attachée à *mort(s)* formant un troisième nouveau couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* qui se rapportera désormais à la *souffrance* de la *femme*.

1g) mains	> souffrance/	> amour/	> mort(s)/	> présence	> spiritualité
fermées	femme	cœur	oiseau(x)	de l'ima-	[chrétienne].
				ginaire/	
				du rêve	
				de l'en-	
				fance	

Ainsi les deux composants--[amour] et [mort]--du couple associatif original *amour/mort* établi dans Les Songes en équilibre¹¹³ qui sont d'abord supprimés du Torbeau des rois y réapparaîtront par la suite mais en tant que composants de deux nouveaux couples associatifs-- *amour/cœur* et *oiseau(x)/mort(s)* --de sorte que la *souffrance* de la *femme* qui se confond déjà avec la *mort* d'un (des) *oiseau(x)* se rapportera désormais à son *cœur* "rompu" par l'*amour*

5) *La conversion positive de la lexie oiseau(x) qui se détache de mort(s) afin de se rattacher à cœur*

Ensuite, le premier composant, *oiseau(x)*, de ce nouveau couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* formé dans "Les pêcheurs d'eau", "La voix de l'oiseau" et "Les petites villes" subira une conversion positive et régénératrice dans la dernière pièce du recueil, "Le tombeau des rois", où *oiseau(x)* se détachera de *mort(s)*, se rattachant au *cœur* vivant de la *femme souffrante* et devenant de ce fait une puissance métonymie de ce même *cœur* qui continuera à être associé avec *amour* dans le couple *amour/cœur* mais un amour obstiné de la vie au lieu d'une obsession malsaine avec la mort. Aussi une huitième et dernière version du premier fil associatif, (1h), se formera à la fin du Tombeau des rois.

1h) *mais* > *souffrance/* > *amour/ cœur/oiseau(x)* > *mort(s)/[oiseau(x)]* >
formées *femme* |-----+-----|

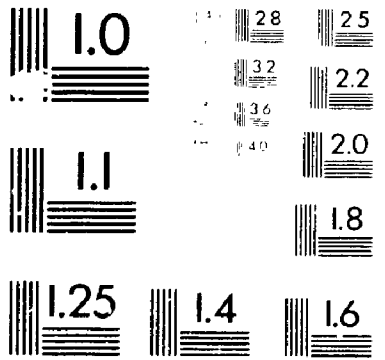
présence > *spiritualité [chrétienne].*
de l'ima-
ginaire/
du rêve
de l'en-
fance

Dès lors, le "cœur" de la femme-sujet parlant (que son amant emportait avec lui "dans son coffre ancien" (I B, p, 51) dans "il y a certainement quelqu'un") se transformera dans cette dernière pièce, "Le tombeau des rois", du recueil en "faucon aveugle" (I B, p 59), pris au "poing" de cette

même femme-sujet en guise de "Lampe gonflée de vin et de sang" et éclairant ainsi son chemin d'épouvante et de découverte psychique aux lieux de la mort d'où il cherche à la fin de ce "songe horrible" la lumière et la vie en "frémi(ssant) / Et (en) tourn(ant) vers le matin / Ses prunelles crevées" (I. B., p. 61).

Un résumé des modifications apportées à la deuxième version (1B) du réseau associatif établie dans Le Tombeau des rois confirme donc la reconstitution au premier fil associatif basé sur *mains fermées* avant la fin de ce deuxième recueil de toutes les mailles originelles supprimées au début et appartenant jadis au deuxième fil associatif construit à partir de *mains ouvertes* dans Les Songes en équilibre à l'exception de [PAIN=POÉSIE] et le concept de spiritualité désigné spécifiquement comme [chrétienne]. En même temps, les mailles originelles du réseau ainsi reconstituées en attirent d'autres et de ce fait subissent des modifications importantes que nous n'avons que schématisées jusqu'ici sans en détailler les conséquences importantes sur la liquidation du deuil chez la femme-sujet parlant du recueil en raison de son refus du symbolique chrétien et patriarcal. Pour ce faire, il nous faut retracer l'itinéraire poétique de la retransversée par la femme-sujet parlant du Tombeau des rois de cette surface réfléchissante qu'est l'ordre symbolique à la fois chrétien et patriarcal, la fragmentation conséquente de sa psyché et l'émergence chez elle de l'autre côté de ce miroir symbolique d'une subjectivité féminine.

2



Analyse des modifications apportées au réseau fixe d'associations dans Le Tombeau des rois: les conséquences de ces modifications sur la croissance psychologique de la femme-sujet parlant du recueil

Cette partie-ci de la présente étude du Tombeau des rois sera consacrée à analyser les modifications apportées à la deuxième version (1B) du réseau fixe d'associations déjà résumées ci-dessus et à démontrer les conséquences de ces modifications sur la croissance psychologique de la femme-sujet parlant du recueil. Pour ce faire et comme cela a été déjà suggéré dans l'introduction théorique à ce chapitre¹¹⁴, l'itinéraire poétique menant cette femme-sujet parlant à une telle connaissance approfondie de soi se retracera et cela d'après cinq principales étapes

- (1) la fragmentation de la voix poétique de la femme-sujet parlant dans (un) je-sujet de l'énonciation et (un) elle-sujet de l'énoncé lors de sa retranscrite du miroir qu'est l'ordre symbolique dominant;
- (2) sa régression de l'autre côté du miroir vers une enfance jusqu'alors malconnue parce réprimée et qui sera éventuellement ré-évaluée et réintégrée dans sa vie d'adulte avant la fin du recueil;
- (3) son refus de l'ordre symbolique à la fois chrétien et patriarcal sous-tendant Les Songes en équilibre et l'éclatement du miroir servant à refléter ce même ordre;
- (4) l'émergence chez cette même femme-sujet parlant d'une subjectivité féminine;
- (5) la liquidation éventuelle avant la fin du Tombeau des rois du deuil mélancolique dont souffrait la femme-sujet parlant à travers ce deuxième recueil et qui lui était imposé par l'ordre symbolique

Or et comme cela ne tardera pas à se démontrer, ces cinq étapes se rapporteront aux deux séries, 'A' et 'B', de modifications régressives et progressives déjà notées.¹¹⁵ Ainsi les deux premières étapes de l'itinéraire poétique de la femme-sujet parlant du Tombeau des rois--

- (1) sa fragmentation à partir de la deuxième pièce "Sous la pluie" dans (un) je-sujet de l'énonciation et (un) elle-sujet de l'énoncé;
- (2) sa régression vers l'enfance--

correspondront à la première série, 'A', de modifications régressives--

- (1) la suppression de la métaphore [PAIN=POÉSIE] entraînant
- (2) celle du deuxième fil associatif: [mains ouvertes]> [souffrance]>[amour/mort]> [fuite de l'imaginaire/du rêve/de l'enfance]>[spiritualité chrétienne].

De même, les trois dernières étapes de ce même itinéraire poétique--

- (3) le refus de la part de la femme-sujet parlant de l'ordre symbolique sous-tendant Les Songes en équilibre,
- (4) l'émergence chez elle d'une subjectivité féminine;
- (5) la liquidation avant la fin du Tombeau des rois du deuil mélancolique chez celle-ci--

suivront de près la deuxième série, 'B', de modifications progressives apportées au réseau--la reconstitution de toutes les mailles d'abord supprimées au premier fil associatif basé sur *mains fermées* mais avec les additions déjà résumées¹¹⁶ dont surtout (1) la reconstitution de

spiritualité divorcée de l'épithète [*chrétienne*] qui subsume:

- (2) la reconstitution de *souffrance* attachée à *femme* dans le couple associatif *souffrance/femme* en raison de la présence de l'*eau* réfléchissant la souffrance de la femme et la disparition complète de [*absence de souffrance*] du premier fil associatif, suivies de la transposition de la série fuite de l'imaginaire/ du rêve/de l'enfance du deuxième fil associatif basé sur mains ouvertes au premier fil construit à partir de *mains fermées* et se rapportant toujours à *souffrance* ;
- (3) la reconstitution de l'*amour* en combinaison avec *cœur* dans le couple associatif *amour/cœur* ,
- (4) la reconstitution de *mort(s)* attachée à *oiseau(x)* dans le couple *mort(s)/oiseau(x)* ,
- (5) la conversion positive de la lexie *oiseau(x)* qui se détache de *mort(s)* afin de se rattacher à *cœur* dans le couple associatif *oiseau(x)/cœur*

Or et comme cela ne tardera pas à se démontrer, les éléments ainsi reconstitués ou ajoutés à la deuxième version (1B) du réseau fixe d'associations dans Le Tombeau des rois seront signalés le plus souvent soit par leur propre redondance sémantique et/ou paratextuelle soit par celle d'autres lexies appartenant à des champs sémantiques avoisinants. Ainsi et à titre d'exemples, citons: (1) les deux occurrences de "cette *femme* " dans "Les pêcheurs d'eau" qui relie la *souffrance* de cette *femme-sujet* à "ses deux mains brûlées" (I. B. p. 20)¹¹⁷; (2) la redondance de l'*eau* en tant que médium réfléchissant la *souffrance* de cette même *femme-sujet* qui s'y mire apparaissant non seulement dans les textes de "Éveil au seuil d'une fontaine", "Sous la pluie", "Les

grandes fontaines", "Petit désespoir" et "Nuit" mais aussi dans le texte et le titre de la quatrième pièce, "Les pêcheurs d'*eau*"¹¹⁸ ainsi que la surdétermination de la lexie *fontaine(s)* appartenant au même champs sémantique que l'*eau* et apparaissant non seulement dans le texte et le titre (deux pièces, "Éveil au seuil d'une *fontaine*" et "Les grandes *fontaines*"; mais aussi dans le sous-titre, "*Fontaines* douces noires *fontaines*", qui regroupe les premières pièces aquatiques de l'édition princeps de 1953 du Tombeau des rois¹¹⁹; (3) les nombreuses occurrences de la lexie *oiseau(x)* associée d'abord à *mort(s)* et à la *souffrance* de la *femme* dans "Les pêcheurs d'eau", "La voix de l'oiseau" et "Les petites villes"¹²⁰ avant de s'en détacher pour se rattacher au *cœur* de la femme-sujet parlant en tant que métonymie de ce cœur dans "Rouler dans des ravins de fatigue", "Paysage" et "Le tombeau des rois"¹²¹; (4) la surdétermination de *cœur* qui se rapporte toujours à la *souffrance* de la *femme-sujet* parlant dans "Petit désespoir", "Nuit", "Inventaire", "La fille maigre", "Un mur à peine", "La chambre fermée", "Il y a certainement quelqu'un" et "L'envers du monde"¹²² ainsi qu'à celle de l'oiseau-métonymie de ce cœur de femme souffrante dans les trois pièces déjà citées.

D'autre part mais toujours à propos des reconstitutions et additions au réseau associatif dans Le Tombeau des rois, les redondances sémantiques et/ou paratextuelles de *souffrance/femme*, *eau*, *oiseau(x)*, *mort(s)* et *cœur* dans ce deuxième recueil serviront à faire remarquer de manière rétroactive leurs premières occurrences dans le recueil précédent et confirmeront de ce fait la régression de la

femme-sujet parlant du Tombeau des rois vers une époque antérieure. Aussi les redondances de *fontaine(s)* associée à l'*eau* et à la *souffrance* de la *femme* dans les trois premières pièces du Tombeau des rois--"Sous la pluie", "Fontaine" et "L'eau"--feront-elles découvrir rétroactivement l'existence de la même série associative -- *souffrance/femme>eau* -- dans Les Songes en équilibre. De même, la redondance sémantique et paratextuelle de la lexie *oiseau(x)* dans les pièces citées ci-dessus du Tombeau des rois renverra le lecteur à la dernière pièce des Songes en équilibre, "L'Oiseau du poète", dans laquelle nous avons vu s'établir dans notre premier chapitre¹²³ une association autoréférentielle entre l'oiseau en tant que métaphore du produit de la création poétique inspiré dans la poète de l'extérieur par Dieu. Dès lors, la *mort* de l'*oiseau* dans "La voix de l'oiseau" du Tombeau des rois et la résurrection de cet oiseau sous forme métonymique du *cœur* de la *femme-sujet* parlant dans "Le tombeau des rois" traduira de façon également autoréférentielle la mort d'une certaine sorte de poésie tirant ses origines dans Les Songes en équilibre de sources divines et extérieures à la poète et la naissance d'une autre sorte de poésie d'une inspiration entièrement intérieure qui selon Anne Hébert elle-même dans "Poésie, solitude rompue": "...est une expérience profonde et mystérieuse qu'on tente en vain d'expliquer, de situer et de saisir *dans sa source et son cheminement intérieur* (nos italiques et caractères gras).. (P. S. R., p, 67). Enfin, les nombreuses occurrences de la lexie *cœur* liée à la *souffrance* de la *femme-sujet* parlant dans Le Tombeau des rois feront rappeler une occurrence antérieure de cette même lexie dans la

dix-neuvième pièce des Songes en équilibre, "Jardin de fièvre", où *cœur* se rapportait au pressentiment chez la poète d'une *mort* grandissante à laquelle elle se sentait déjà en proie en raison de la fièvre dont elle souffrait et qui provoquait chez elle un "cauchemar...(in)guérissable" sous forme "des Lilliputiens...Dans(ant)...Sur la fleur pourpre / Toute étendue / De (s)on cœur" (S. E., p. 70). Une lecture rétroactive de "Jardin de fièvre" des Songes en équilibre effectuée à partir de la redondance de *cœur* dans Le Tombeau des rois sert donc à relever du premier recueil une obsession morbide chez la poète qui se traduira dans le deuxième recueil sous forme de "songe horrible" (I. B., p. 61) du genre du viol nécrophilique commis contre la femme-sujet parlant par les sept pharaons morts dans la dernière pièce du recueil, "Le tombeau des rois". D'autre part, les mailles originelles du réseau associatif d'abord supprimées du deuxième fil associatif basé sur [mains ouvertes] avant d'être reconstituées par la suite au premier fil construit à partir de *mains fermées* et les additions à ces mêmes mailles qui se font remarquer en raison de leurs redondances sémantiques et paratextuelles dans Le Tombeau des rois et qui se rapportent à leurs occurrences moins nombreuses et pour cela moins évidentes dans le recueil précédent, se revêtiront, à l'instar de *cœur*, de résonances obsessionnelles lesquelles se montreront susceptibles de se transformer en cauchemars. Passons donc tout de suite à une analyse des modifications régressives et progressives apportées à la deuxième version (1B) du réseau fixe d'associations dans Le Tombeau des rois, analyse qui fera ressortir les cinq principales étapes de la croissance psychologique de la femme-sujet parlant du recueil.

La série 'A' de modifications régressives et les deux premières étapes de la croissance psychologique de la femme-sujet parlant. soit (1) la fragmentation de sa voix poétique et (2) sa régression vers l'enfance

Les deux premières étapes de l'itinéraire poétique de la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois--(1) sa fragmentation dans (un) je-sujet de l'énonciation et (un) elle-sujet de l'énoncé et (2) sa régression vers l'enfance--correspondent en gros à la première série, 'A', de modifications régressives déjà notées: (1) la suppression de la métaphore [PAIN=POÉSIE] suivie de (2) celle du deuxième fil associatif. [mains ouvertes]>[souffrance]> [amour/mort]>[fuite de l'imaginaire/du rêve/de l'enfance]>[spiritualité chrétienne] Ainsi et en même temps que toute mention explicite de pain et de poésie disparaîtra de la poésie hébertienne dès le début du Tombeau des rois, la voix poétique de la femme-sujet parlant du recueil (qui se présente comme (le) je-sujet de l'énonciation de la pièce initiale "Éveil au seuil d'une fontaine"¹²⁴ et qui continue à s'énoncer comme telle ne serait-ce qu'implicitement¹²⁵ dans les diverses instances du discours poétique que sont les pièces subséquentes) commencera à se voir double à partir de la deuxième pièce, "Sous la pluie". Cela à cause de la présence réfléchissante de l'eau dans laquelle (ce) 'je' se mire et aperçoit, sans pourtant le reconnaître d'abord comme tel, son propre reflet sous forme d'une troisième personne du singulier-sujet de l'énoncé identifiée comme "celle qui dort"¹²⁶ De même et pendant que les diverses mailles appartenant au deuxième fil associatif construit à partir de [mains ouvertes] dans Les Songes en équilibre s'effacent de la première pièce--"Éveil au seuil d'une

fontaine"--du Tombeau des rois, la contemplation prolongée de soi par la femme-sujet de l'énonciation dans la surface réfléchissante de l'eau sous l'effet soporifique de la pluie tombant sur cette même eau dans la pièce suivante--"Sous la pluie"--hypnotise cette même femme qui s'y confond de plus en plus avec son propre reflet perçu dans la surface de l'eau, reflet qui lui paraît d'abord comme distinct et endormi au fond de l'eau mais qui commence aussitôt à lui renvoyer son propre regard de plus en plus endormi. Ainsi la femme-sujet de l'énonciation en cherchant à (re)connaître voire approfondir l'identité de sa propre image reflétée dans l'eau s'assoupit progressivement sous l'effet hypnotique de son propre regard et, ce faisant, passe de l'autre côté de la surface réfléchissante de l'eau remontant ainsi à son enfance associée, comme nous l'avons vu lors de notre premier chapitre, à divers textes des Songes en équilibre.¹²⁷

À titre de preuves d'une telle régression vers l'enfance provoquée par la specularité de la femme-sujet parlant dans cette deuxième pièce du Tombeau des rois, référons-nous d'abord à deux séries de redondances sémantiques et paratextuelles appartenant au même champ sémantique de l'*eau*, repérables dans les premières pièces aquatiques de ce deuxième recueil mais remontant en effet au recueil antérieur: (1) celle du titre même, "*Sous la pluie*" (nos italiques et caractères gras), qui reproduit celui donné à la cinquième pièce des Songes en équilibre, (2) celle de la lexie *fontaine(s)* apparaissant, comme nous l'avons déjà indiqué, non seulement dans le premier sous-titre, "*Fontaines douces noires fontaines*" (nos italiques et caractères gras), qui regroupe les pièces aquatiques dans l'édition princeps de 1953 du Tombeau des rois, ainsi que

dans le texte et le titre de deux de ces pièces, "Éveil au seuil d'une *fontaine*" (nos italiques et caractères gras) et "Les grandes *fontaines*" (nos italiques et caractères gras), mais aussi dans le texte et le titre de la neuvième pièce, "*Fontaine*" (nos italiques et caractères gras)¹²⁸, des Songes en équilibre. Or, en même temps que ces deux séries de redondances sémantiques et paratextuelles renvoient le lecteur du Tombeau des rois aux Songes en équilibre, elles fournissent des indications précieuses quant à la régression psychologique de la femme-sujet parlant au début du Tombeau des rois.

D'abord et en ce qui concerne la reprise du titre, "*Sous la pluie*", quand bien même que les textes des deux poèmes partageant ce même titre et séparés de près de quinze ans de production poétique¹²⁹ paraîtraient de prime abord différents, ils possèdent néanmoins des ressemblances fort significatives en ce qui concerne la confusion manifestée par leurs respectives femmes-sujets de l'énonciation à propos de l'identité de leurs respectives femmes-sujets de l'énoncé. Ainsi la femme-sujet de l'énoncé, "celle qui dort", dans le deuxième "Sous la pluie" du Tombeau des rois rappelle la femme-sujet de l'énoncé du premier texte cette "enfant, / (cette) Belle inconnue / ... cette sœur en voyage, / Perdue sous la pluie" (S. É., pp. 24-25). D'autre part, la méconnaissance de soi manifestée par la femme-sujet de l'énonciation dans le premier "Sous la pluie" des Songes en équilibre (et qui y relève de son apparente incapacité au moment de l'écrire de discerner une continuité entre sa propre enfance en fuite personnifiée par "cette sœur...Perdue sous la pluie" et sa vie d'alors de jeune femme¹³⁰) est reproduite dans le deuxième "Sous la pluie" du

Tombeau des rois dans lequel (et comme le montre d'ailleurs le "nous" du vers dix-neuf¹³¹ désignant 'je' en tant que femme-sujet de l'énonciation en combinaison avec 'elle'-sujet de l'énoncé, son propre reflet) la femme-sujet de l'énonciation dans ce texte finit par se confondre complètement avec cette même femme-sujet de l'énoncé identifiée comme "celle qui dort". Une lecture rétroactive du premier "Sous la pluie" des Songes en équilibre effectuée à partir de la redondance du titre donné également à la deuxième pièce du Tombeau des rois aide donc à éclairer l'identité de la femme-sujet de l'énoncé dans ce deuxième "Sous la pluie" en permettant à croire que les origines psychiques de "celle qui dort" refoulée "Sous la pluie" du temps dans l'inconscient de la femme-sujet de l'énonciation remontent à l'enfance regrettée par la femme-sujet de l'énonciation du premier "Sous la pluie".

Ensuite et à propos de la deuxième série de redondances sémantiques et paratextuelles, les nombreuses occurrences déjà notées de *fontaine(s)* dans les premières pièces du Tombeau des rois renvoient à une première occurrence paratextuelle de cette lexie dans "Fontaine" du recueil précédent, occurrence significative qui prélude à l'addition subséquente au réseau associatif dans Le Tombeau des rois de *souffrance* attribuée, comme nous allons le voir, à diverses femmes-sujets de l'énonciation ou de l'énoncé en vertu du caractère réfléchissant de l'*eau* dans laquelle ces mêmes femmes-sujets se mirent dans les premières pièces aquatiques de ce deuxième recueil. Ainsi, puisque l'eau s'associait dans "Fontaine" des Songes en équilibre au narcissisme de la femme-statue qui y essayait d'échapper à la souffrance

d'autrui en gardant ses mains fermées dans un geste d'auto-lavage, l'eau de fontaine y servait déjà à encourager le même mouvement isolant de régression ou de renfermement sur soi chez la femme-sujet de l'énoncé que nous avons déjà observé chez la femme-sujet de l'énoncé, "celle qui dort", dans la deuxième pièce, "Sous la pluie", du Tombeau des rois. Une relecture du premier "Sous la pluie" et de "Fontaine" des Songes en équilibre entreprise à partir des redondances sémantiques et paratextuelles du titre "*Sous la pluie*" et de la lexie *fontaine(s)* dans les premières pièces aquatiques du Tombeau des rois confirment donc la régression psychologique vers l'enfance de la femme-sujet parlant dans ce deuxième recueil.

D'autre part et en ce qui concerne la fragmentation déjà notée de la femme-sujet parlant du Tombeau des rois dans (un) je-sujet de l'énoncé et (un) elle-sujet de l'énonciation, la surdétermination de *fontaine(s)* sert également à signaler son emploi en tant que métaphore de la conscience fragmentée de cette même femme-sujet parlant. Cela parce que, et comme le signale d'ailleurs la répétition chiasmatisée de *fontaine(s)* enchâssant les deux épithètes--"douces" et "noires"--mises ainsi en opposition; dans le premier sous-titre--"*Fontaines douces noires fontaines*"--de l'édition de 1953 du Tombeau des rois¹³², les eaux de fontaines sont à la fois (1) "douces", claires, transparentes et sans secret n'offrant aucune apérité à leur surface polie et réfléchissante et (2) "noires", ténébreuses, opaques et par conséquent riches par rapport à ce qu'elles recèlent dans leurs profondeurs. Dès lors, les eaux réfléchissantes de surface renvoient à la femme-sujet parlant qui

s'y mire sa propre image virtuelle mais tout en lui donnant, à cause de leur transparence, une illusion de profondeur qui induit cette même femme à tout moment à se tromper, prenant son propre reflet dans l'eau pour une autre personne submersée sous l'eau, la "celle qui dort" dans "Sous la pluie" Aussi les eaux métaphoriques de **FONTAINE(S)** se divisent-elles en deux couches. les **eaux de surface** dans lesquelles la femme-sujet de l'énonciation, (le) 'je', qui est consciente et qui produit le texte se regarde; les *eaux des profondeurs* au fond desquelles se trouve inconsciente, refoulée et décrite par (ce) 'je', (le) 'elle'-sujet de l'énoncé:

FONTAINE(S)	eaux de surface	/ 'je'	consciente-sujet	de l'énonciation
	<i>eaux des profondeurs</i>	/ 'elle'	inconsciente-sujet	de l'énoncé.

Ainsi la redondance de *fontaine(s)* dans les premières pièces aquatiques du Tombeau des rois indique non seulement la régression psychologique déjà expliquée de la femme-sujet parlant vers une époque antérieure mais aussi l'emploi métaphorique de cette même lexie afin de représenter la conscience fragmentée de cette même femme-sujet parlant.

La série 'A' de modifications régressives apportées à la deuxième version (1B) du réseau fixe d'associations en train de se former dans Le Tombeau des rois, qui ont comme effet d'en supprimer certaines mailles dès le début de ce deuxième recueil, se rapportent donc aux deux premières étapes de l'éventuelle croissance psychologique de la femme-sujet parlant du recueil. (1) la fragmentation de la voix poétique de cette même femme-sujet parlant dans (un) 'je'-sujet de l'énonciation et (un)

'elle'-sujet de l'énoncé lors de sa retraversée de la surface aquatique servant à refléter l'ordre symbolique dominant; (2) sa régression de l'autre côté de cette même surface vers une enfance toujours méconnue parce que refoulée dans son inconscient mais récupérable du moins en partie en raison des redondances du titre "*Sous la pluie*" et de la lexie *fontaine(s)* appartenant au même champ sémantique de l'*eau* et remontant aux Songes en équilibre. Passons ensuite à la série 'B' de modifications progressives plus nombreuses et aux conséquences de ces mêmes modifications sur les trois dernières étapes de la croissance psychologique de la femme-sujet parlant du Tombeau des rois.

La série 'B' de modifications progressives et les trois dernières étapes de la croissance psychologique de la femme-sujet parlant: (3) son refus de l'ordre symbolique, (4) l'émergence chez elle d'une subjectivité féminine et (5) la liquidation chez la femme du deuil que lui inculque ce même ordre

La série, 'B', de modifications progressives apportées à la deuxième version (1B) du réseau associatif dans Le Tombeau des rois aura comme effet de reconstituer peu à peu au premier fil associatif basé sur *mains fermées* toutes les mailles d'abord supprimées du deuxième fil construit à partir de [mains ouvertes] au début du recueil mais en y ajoutant d'autres mailles qui traduiront les trois dernières étapes de la croissance psychologique de la femme-sujet parlant du recueil: (3) son refus de l'ordre symbolique à la fois chrétien et patriarcal sous-tendant Les Songes en équilibre, (4) l'émergence chez elle d'une subjectivité féminine; (5) la

liquidation chez la femme-sujet parlant avant la fin du Tombeau des rois du deuil que lui inculque ce même ordre et duquel elle souffrait à travers ce deuxième recueil. Aussi convient-il d'approfondir la signification de toutes les modifications progressives déjà résumées par rapport à ces trois dernières étapes de la croissance psychologique de la femme-sujet parlant du Tombeau des rois.

Ce faisant, il importe de noter dès l'abord que la reconstitution de toutes les mailles en question au premier fil associatif est subsumée sous celle de *spiritualité*. Cela parce que les occurrences de termes associés à *spiritualité* (comprise dans le sens d'un "intérêt fort marqué dans des objets, symboles ou rituels ayant un rapport avec la vie de l'esprit au-delà de la vie sensible et du monde physique"¹³³) excèdent de beaucoup, comme nous l'avons déjà constaté lors de notre résumé des modifications apportées au réseau dans Le Tombeau des rois¹³⁴, celles qui se rapportent aux autres mailles reconstituées au premier fil associatif dans ce deuxième recueil. Ainsi et comme cela ne tardera pas à se démontrer, la reconstitution de *spiritualité* divorcée de *[chrétienne]* et marquant la troisième étape de la croissance psychologique chez la femme-sujet parlant du recueil--(3) son refus dans Le Tombeau des rois de l'ordre symbolique chrétien et patriarcal sous-tendant Les Songes en équilibre--incorporera toutes les autres modifications apportées au réseau tout en préluant aux deux dernières étapes de la croissance psychologique de la femme-sujet parlant: (4) l'émergence chez elle d'une subjectivité féminine et (5) la liquidation de sa part du deuil que lui inculque l'ordre symbolique.

(1) La reconstitution de spiritualité divorcée de l'épithète [chrétienne] et le refus de la part de la femme-sujet parlant du Tombeau des rois de l'ordre symbolique sous-tendant Les Songes en équilibre

Le refus de la part de la femme-sujet parlant du Tombeau des rois de l'ordre symbolique sous-tendant Les Songes en équilibre se manifeste donc en raison des nombreuses occurrences de *spiritualité* divorcée de l'épithète [chrétienne] qui accompagnent la réapparition dans le premier fil associatif de toutes les autres mailles d'abord supprimées du deuxième fil ainsi que les additions à ces mailles: *souffrance/femme* , *amour/cœur* , *mort(s)/oiseau(x)* , *oiseau(x)/cœur* . En dehors des exemples déjà cités de textes provenant du Tombeau des rois dans lequel le symbolique chrétien est subverti¹³⁵, retraçons dès maintenant la réintégration de *spiritualité* divorcée de [chrétienne] à travers les autres modifications progressives apportées au réseau associatif et subsumées sous *spiritualité* dans ce deuxième recueil.

(2) La reconstitution de souffrance attachée à femme dans le couple associatif femme/souffrance en raison de la présence de l'eau réfléchissant la souffrance de la femme et la disparition complète de [absence de souffrance] du premier fil associatif, suivies de la transposition de la série fuite de l'imaginaire/du rêve/de l'enfance du deuxième fil associatif basé sur mains ouvertes au deuxième fil construit à partir de mains fermées et se rapportant toujours à souffrance

D'abord, *souffrance* est reconstituée au premier fil associatif

basé sur *mains fermées* dès la deuxième pièce, "Sous la pluie", du Tombeau des rois mais détachée du Christ en tant que victime-modèle sacrificatoire et masculine proposée par l'église et acceptée comme telle dans Les Songes en équilibre. À la place du Christ et associée désormais à *souffrance* dans un nouveau couple associatif *femme/souffrance*, apparaîtra donc et régulièrement une série de *femmes-sujets* soit de l'énonciation soit de l'énoncé toutes *renfermées* sur elle-mêmes, qui se rendent de plus en plus compte en raison de leur specularité, favorisée par la nature réfléchissante de l'eau dans les premières pièces aquatiques du recueil, de leur propre souffrance en tant que femmes, souffrance niée jusqu'alors sinon minimisée ou subordonnée à celle du Christ.

À ce propos et à titre d'exemples de telles femmes-sujets de l'énonciation ou de l'énoncé refermées sur elle-mêmes et en train de souffrir à travers le recueil, nous nous référons à: (1) la femme-sujet de l'énoncé déjà identifié comme "celle qui dort" dans la deuxième pièce, "Sous la pluie", qui "Le jour... ramène / Sur sa peine / Comme un voile d'eau" (I. B., p. 16); (2) "cette femme"-sujet de l'énoncé qui a les "deux mains brûlées" dans la quatrième pièce, "Les pêcheurs d'eau", (I. B., p.20); (3) (le) 'elle'-sujet de l'énoncé dans la pièce suivante, "Les mains", qui, bien qu'elle fasse rappeler l'association apparue dans la onzième pièce des Songes en équilibre-- "Éternité"¹³⁶--entre *mains ouvertes* et *souffrance* en persistant à exposer de manière masochiste ses deux mains ouvertes aux rayons brûlants du soleil, refuse quand même de s'ouvrir vers autrui; (4) la femme-sujet de l'énonciation dans "Petit désespoir" qui constate dans son isolement que "(S)on cœur est rompu" (I.

R, p, 23); (5) la femme-sujet de l'énonciation qui dans "La voix de l'oiseau" se compare à une "Ile noire / Sur soi enroulée", ne pouvant répondre à la "plainte" de "l'oiseau mort" que lorsque cette plainte est "revêtue / Par la voix intérieure" de sa propre conscience "Pareillement blessée / Pareillement d'ailleurs" (I R, pp. 25-26); (6) la femme-sujet de l'énonciation qui cherche dans "La fille maigre" à satisfaire son désir frustré occasionné par la mort de son amant en s'enfermant de façon sado-masochiste voire nécrophilique à l'intérieur de son corps défunt; (7) la femme-sujet de l'énonciation qui organise dans sa solitude un rituel d'ordre satanique dans "En guise de fête" afin d'exorciser sa peine d'amour; (8) la femme-sujet de l'énonciation qui ne réussit pas dans "Un mur à peine" à dénouer les "liens durs / Qu'(elle) (a) noués / En...(une) nuit secrète / Avec la mort" (I R, p. 37); (9) la femme-sujet de l'énonciation qui lors du cauchemar décrit dans "La chambre fermée" devient la victime consciente et consentante d'une intervention chirurgicale conçue afin d'assurer la séparation de son corps d'avec son cœur, "Tristes époux tranchés et perdus" (I R, p. 41); (10) la femme-sujet de l'énonciation qui revit dans "La chambre de bois" sous l'influence anesthésiante de "L'odeur des pins" imprégnant les murs de cette même chambre ainsi que "Le chant de l'eau...ce chant égal de rivière" certains moments de sa jeunesse pour se réveiller à la fin déçue, "nue et toute noire sous un arbre amer" (I R, pp. 42, 43); (11) la femme-sujet de l'énoncé qui se trouve dans "De plus en plus étroit" coincée dans la froide fureur amère infiltrant son domicile conjugale d'où elle "ne bouge / De tout le jour / De peur de heurter (cette) paroi du silence derrière (elle)" qu'est le "Souffle glacé sur sa nuque...(de)

cet homme de sel" lui aussi prisonnier de leur triste ménage, "n'(ayant) que juste l'espace / Entre cette femme de dos et le mur / Pour maudire ses veines figées à mesure qu'il respire / Sa lente froide respiration immobile" (I. B., p. 44); (12) la femme-sujet de l'énonciation qui s'avise de la futilité de toute tentative progression dans "Retourne sur tes pas", se conseillant par conséquent de se retirer toute seule dans "la plus étanche maison" loin du "désir (qui) rôde vole et poudre" tout autour d'elle afin de pouvoir "(se) recueill(ir) et délivr(er) (s)es larmes" (I. B., p. 46); (13) la femme-sujet de l'énonciation qui s'énonce comme (un) 'nous' dans "Une petite morte" désignant de cette façon elle-même, (le) 'je', ainsi que sa double, la même "petite morte (du titre)...cette sœur que nous avons", qui personnifie la peine associée à son désir frustré que (le) 'je' essaie de refouler "à l'intérieur" de soi mais qui est néanmoins exposé à "l'envers de ce miroir limpide" sous forme de la "petite morte... / (Qui) Se baigne bleue sous la lune / Tandis que croît son odeur capiteuse" (I. B., pp. 47-48); (14) la femme-sujet de l'énonciation qui continue à s'énoncer comme (un) "nous" dans "Nos mains au jardin" et qui y essaie en vain de rompre sa solitude douloureuse en plantant ses "mains coupées" dans le jardin en guise de piège à branches conçu en vain pour attraper tous ceux qui passent comme s'il s'agissait d'oiseaux; (15) la femme-sujet de l'énonciation qui se plaint dans "Il y a certainement quelqu'un" d'avoir été tuée et abandonnée par ce même "quelqu'un" du titre sans pourtant que celui-ci se soit rappelé avant son départ insoucieux de "fermer (l)es yeux avides (de sa victime) / ... perm(ettant) (ainsi) leur passion perdue" (I. B., p. 51); (16) les femmes-sujets de l'énonciation qui s'énoncent ensemble comme (un) "nous"

dans "L'envers du monde" et dont la peine sous forme de leur "fatigue" grandissante est attribuée à leur exil prolongé sous terre, occasionné par une faute qui leur reste apparemment inconnue, imposée par quelqu'un dont l'identité mystérieuse est exprimée dans la question qu'elles se posent: "Qui donc nous a chassées de ce côté?" (I. B., p. 53); (17) la femme-sujet de l'énonciation qui dans "Vie de château" constate avec amertume qu'elle ne peut pas échapper de "l'enchantement pervers" qu'exerce sur elle l'amour se cachant sous forme des morts "sous le tain" des "glaces...profondes" du château afin de "couvr(rir)...ton reflet / Se coll(er) à toi comme une algue // S'ajust(er) à toi, mince et nu, / Et simul(er) l'amour en un lent frisson amer" (I. B., p. 54); (18) la femme-sujet de l'énonciation qui dans "Rouler dans des ravins de fatigue" s'efface derrière une série de propositions infinitives ayant comme effet d'accentuer son isolement en dépersonnalisant le discours et servant à exprimer la même douleur épuisante associée à l'amour déjà remarquée chez les "fille bleues de l'été" dans "L'envers du monde", douleur qui culmine dans "Rouler dans des ravins de fatigue" avec la pagaïe cacophonique créée par le son frénétique d'un piano toujours à moitié audible malgré le sable qui remplit l'oreille torturée de celle qui se présente enfin comme (un) 'nous' dans la dernière strophe du poème ("Fracas d'ivoire à mi-voix / Contre notre oreille pleine de sable"...[I. B., p. 55]); (19) la femme-sujet de l'énonciation qui dans "Paysage" s'irrite, "Roulée dans (s)a rage / Comme dans un manteau galeux", à l'instar d'une vieille vagabonde sale et mangée de tics, délaissée de toute affection et obligée de "dor(mir) sous un pont pourri", où elle se rappelle avec amertume "L'amour changé en sel", "(s)es belles mortes"

pénibles mais pourtant regrettées qui continuent sous forme de "douleurs séchées" à la tourmenter, pendant que "Sur les deux rives fume (s)on enfance" empestée, en colère et révoltée de laquelle toute trace des événements particuliers donnant lieu à sa souffrance reste effacée dans ce "Sable et marais (qu'est devenue) (sa) mémoire fade / Que hante le cri rauque / D'oiseaux imaginaires châtiés par le vent" (I. B., p. 56); (20) la femme-sujet de l'énonciation qui succombe dans "Le tombeau des rois" de façon à la fois masochiste et nécrophilique à la séduction vampirique des sept rois morts qui "(la) couchent et (la) boivent" tout à tour, la forçant à endurer "Sept fois...l'étau des os / Et la main sèche qui cherche le cœur pour le rompre" (I. B., p. 61). En raison alors de ces nombreux exemples de femmes qui souffrent dans Le Tombeau des rois et à défaut d'exemples d'hommes¹³⁷, nous pouvons conclure que *souffrance* réapparaît dans le réseau associatif dans ce deuxième recueil mais attachée régulièrement, non pas à une victime masculine et sacrificatoire du genre du Christ dont nous avons déjà constaté la présence dans Les Songes en équilibre, mais à une *femme-sujet* de l'énonciation ou de l'énoncé *renfermée* sur elle-même.

De même et servant à confirmer la reconstitution au réseau associatif de la lexie *souffrance* attribuée régulièrement à de telles *femme-sujets* dans Le Tombeau des rois, [*absence de souffrance*] appartenant jadis dans Les Songes en équilibre au premier fil associatif basé sur *mains fermées* disparaît complètement de ce fil dès les premières pièces du Tombeau des rois au profit de la *souffrance* déjà remarquée chez les *femmes-sujets* de l'énoncé dans "Sous la pluie",

"Les pêcheurs d'eau" et "Les mains". Cela en raison de la transposition de la série fuite de l'imaginaire/du rêve/de l'enfance du deuxième fil associatif basé sur mains ouvertes au premier fil construit à partir de *mains fermées* où elle se transforme en *présence de l'imaginaire/du rêve/de l'enfance* et se rapporte toujours à *souffrance*. Ainsi la tentative de la femme-statue dans "Fontaine" des Songes en équilibre d'exclure la souffrance de sa vie en fermant les mains dans un geste perpétuel d'auto-lavage échoue dès la deuxième pièce, "Sous la pluie", du Tombeau des rois dans laquelle les mains *refermées* de "celle qui dort" sur la couverture faussement sécurisante de son sommeil n'arrivent cependant pas à cacher la peine ressentie par celle-ci. De même, le fait que les mains de la femme-sujet de l'énoncé dans "Les pêcheurs d'eau" sont refermées dans un geste également isolant sur l'aiguille et le tissu qu'elle tient ne la met nullement à l'abri des rayons brûlants du soleil en raison desquels elle a les "deux mains brûlées" (I. B., p. 20). Ensuite et signalant la faillite de toute tentative d'éviter la souffrance en se fermant les mains dans Le Tombeau des rois, la femme-sujet de l'énoncé agissant en guise de martyr dans la cinquième pièce, "Les mains", ne fait plus aucun effort de fermer ses mains déjà marquées de stigmates sous forme des "signes du monde / ...gravés à même ses doigts" (I. B., p.21), puisqu'elle "ne ... referme jamais (ses mains) / Et les tend toujours" délibérément exposées au soleil. Ainsi l'*[absence de souffrance]* associée jadis à *mains fermées* dans Les Songes en équilibre disparaît complètement du réseau associatif dès ces premières pièces du Tombeau des rois pour se faire remplacer par la *souffrance* représentée par les *mains abîmées* de leurs respectives

femmes-sujets de l'énoncé toutes *renfermées* sur elles. Or et ce sur quoi il faut insister à propos des *mains* de ces mêmes femmes-sujets, c'est que, bien que leurs mains semblent parfois s'ouvrir vers le monde comme celles de la femme-sujet de l'énoncé dans "Les mains", un tel geste d'ouverture n'a aucune chance de réussir. Cela parce que les mains de cette dernière exposée comme elles le sont à la brûlure du soleil, ne servent qu'à mieux étaler les marques permanentes de sa *souffrance* sous forme de ces "signes du monde...gravés à même ses doigts. // (Cette incalculable quantité) de chiffres profonds / (Qui) L'accablent de bagues massives et travaillés" (I. B., p. 21), intimidant tous ceux ou celles qui s'approcheraient d'elle et la maintenant ainsi dans son isolement.

Enfin et confirmant l'étroite association entre la *souffrance* de la *femme* et la réapparition de *spiritualité* divorcée de l'épithète [*chrétienne*] dans le premier fil associatif, il n'y a aucune raison à ne pas penser (comme Pierre-Hervé Lemieux l'a d'ailleurs déjà suggéré¹³⁸) que les mains également "brûlées" des deux respectives femmes-sujets de l'énoncé dans ces deux poèmes successifs, "Les pêcheurs d'eau" et "Les mains", n'appartiendraient à une seule femme. Dès lors et conformément à ce que nous proposons, les **mains abîmées** de cette femme unique deviennent des icônes-métonymies de la condition universelle de la femme qui se caractérise le plus souvent dans *Le Tombeau des rois* par sa **souffrance**. À ce propos, il importe de noter l'évolution de la femme-sujet de l'énoncé de la première de ces deux pièces, "Les pêcheurs d'eau", à la deuxième, "Les mains". Aussi "cette (même) femme qui coud" (I. B., p. 20) dans "Les pêcheurs d'eau" sert-elle d'exemple de l'idéal

chrétien de la femme à qui on attribue la patience, l'humilité et l'obéissance de la Vierge Marie, puisqu'elle garde ses deux mains fermées et soumises malgré sa souffrance, pendant qu'elle "refait, point à point, / L'humilité du monde, / Rien qu'avec la douce patience / De ses deux mains brûlées" (I. B. p. 20). Pourtant, cette même femme-sujet de l'énoncé se transforme de femme docile en femme révoltée dès la pièce suivante, "Les mains", dans laquelle elle refuse de s'effacer humblement derrière le travail pénible et manuel qu'elle s'est consentie à s'imposer dans la pièce précédente, préférant étaler ses mains ouvertes et blessées devant le monde dans un geste imposant et solennel de défi dirigé vers tous ceux qui chercheraient à dévaloriser sa souffrance. Ce faisant, elle investit ses mains stigmatisées par le travail qu'elles ont toujours exécuté dans des circonstances pénibles d'une nouvelle puissance sacrée et bénisseuse comparable à celle attribuée en vertu de leur souffrance prolongée et acceptée aux mains du Christ "que les clous brisèrent (sur le croix)" (S. É., p. 123).

Pourtant et de même qu'une certaine forme de catholicisme cherche à convaincre ses fidèles que le salut éternel ne s'achète qu'au prix d'une vie de saint remplie de sacrifices et de douleurs à l'instar de celle du Christ, la femme-sujet de l'énoncé dans "Les mains" retire les effets salutaires du don provenant de ses mains martyrisées de tous ceux qui ne consentent pas à se soumettre à la même pénitence sacrificatoire qu'elle s'est imposée, de sorte que "De (cette femme) pour nous / (Il n'y a) Nul lieu d'accueil et d'amour / Sans (que nous ne lui donnions) cette offrande impitoyable / Des mains de douleurs parées / Ouvertes au soleil" (I. B. pp. 21-22). Dès lors, le refus égoïste de la part de cette même femme-sujet

de l'énonciation de se donner de soi malgré le grand potentiel de tendresse et de pitié envers son prochain que recèlent ses mains ne fait que parodier une certaine forme bien connue de sado-masochisme qui se travestit sous forme d'une prétendue spiritualité "chrétienne" n'ayant en effet rien à voir avec la bénédiction généreuse et inconditionnelle donnée par le vrai Christ à tout ceux qui la lui demandaient. Et c'est justement par rapport à cet amour du Christ pour son prochain, dont tout véritable chrétien devait également faire preuve, que nous allons approfondir la signification de la prochaine modification progressive apportée au réseau associatif, celle de la reconstitution au réseau de la lexie *amour*, jadis le premier composant du premier couple associatif [amour/mort] appartenant dans Les Songes en équilibre au deuxième fil associatif basé sur [mains ouvertes] qui est supprimé au début du Tombeau des rois.

(3) La reconstitution de l'amour en combinaison avec cœur dans un deuxième nouveau couple associatif amour/cœur

Le premier composant, [amour], du couple associatif originel, [amour/mort], provenant des Songes en équilibre et supprimé avec le deuxième fil associatif basé sur [mains ouvertes] au début du Tombeau des rois réapparaît en effet par la suite dans le premier fil construit à partir de *mains fermées* mais avec un changement important. Là où amour se référait dans Les Songes en équilibre surtout au "caritas" chrétien dont le modèle parfait était fourni par la passion du Christ mort dans un acte généreux d'amour afin de racheter le genre humain du péché originel, il se dissocie complètement dans Le Tombeau des rois de cette même passion rédemptrice du Christ en tant que victime sacrée et masculine, se

désacralisant et se rattachant dorénavant à la souffrance déjà remarquée chez les diverses femmes-sujets de l'énonciation ou de l'énoncé d'un bout à l'autre de ce deuxième recueil.¹³⁹ Ainsi la lexie *amour* réapparaît dans le premier fil associatif attaché à *cœur* dans un nouveau couple associatif, *amour/cœur*, à partir de la sixième pièce, "Petit désespoir",¹⁴⁰ du Tombeau des rois. Pourtant et comme le cliché amoureux "cœur...rompu" ainsi que la litote amère inscrite dans le titre--"Petit désespoir"--l'indiquent, *amour* dans ce nouveau couple, *amour/cœur*, désignera désormais le désir érotique de la femme qui aboutit dans Le Tombeau des rois dans le chagrin.

Or, c'était précisément ce même érotisme féminin frustré qui se manifeste dans Le Tombeau des rois sous forme d'un désir nécrophilique de plus en plus urgent chez la femme-sujet parlant du recueil qui était complètement refoulé, censuré et déguisé dans Les Songes en équilibre sous une forme sublimatoire mais également morbide en dépit de son caractère sacré: celle de l'union spirituelle que devait poursuivre toute femme chrétienne avec le Christ mort sur la croix afin qu'elle se détourne de la tentation constante que lui pose sa propre sexualité. Ainsi c'est à partir de la réapparition de la lexie *amour* en combinaison avec *cœur* dans Le Tombeau des rois que la vieille opposition entre le spirituel et le sensuel maintenue par l'ordre symbolique sous-tendant Les Songes en équilibre commence à se dissoudre. Désormais toute forme de spiritualité comme nous l'avons précédemment défini¹⁴¹ chez la femme dans la poésie hébertienne se rapportera justement à sa sensualité.

Ainsi et à titre d'exemples de pièces dans lesquelles l'érotisme féminin frustré se manifeste sous forme d'une pulsion morbide et

nécrophilique chez la femme-sujet de l'énonciation qui l'incite à vouloir mourir afin de pouvoir se rejoindre au corps défunt d'un être aimé, citons: (1) "La fille maigre" dans laquelle la femme-sujet de l'énonciation s'avoue prête à "(s)e pendr(e) / À la place (du) cœur absent (de son amant mort)" (I. B., p. 33), cherchant à réanimer par ce geste grotesque le corps défunt de celui-ci qu'elle s'imagine en train de "marche(r) /... (et de) remue(r)" de sorte qu'elle finisse par "re(cevoir) (s)on tremblement (orgastique) / Comme un don" (I. B., p. 34); (2) "La chambre fermée" où la femme-sujet de l'énonciation consent à ce qu'on lui arrache son cœur de sa chair qui deviennent par la suite ces "Tristes époux (métaphoriques) tranchés et perdus" de sa séparation avec son amant mort; (3) "Une petite morte" dans laquelle la femme-sujet de l'énonciation prévoit sa propre mort sous forme de la mort de sa double, cette "petite morte...cette sœur que nous avons", dont le désir érotique et frustré persiste sous forme de "son odeur capiteuse" qui "croît" pendant qu'elle "Se baigne bleue sous la lune" (I. B., pp. 47-48); (4) "Il y a certainement quelqu'un" dans laquelle la mort de la femme-sujet de l'énonciation est confirmée lorsque le même mystérieux "quelqu'un / Qui ... a tué (cette même femme)" emporte avec lui "Le cœur (de celle-ci) dans son coffret ancien" (I. B., p. 51); (5) "Vie de château" dans laquelle la femme-sujet de l'énonciation s'avoue attirée par "l'enchantement pervers de ces lieux" dans lesquels "Toujours quelque mort...habite sous le tain (des miroirs) /...couvre aussitôt ton reflet / Se colle à toi comme une algue // S'ajuste à toi, mince et nu, / Et simule l'amour en un lent frisson amer" (I. B., p. 54); (6) "Le tombeau des rois" où "L'immobile désir de gisants...tire" (I. B., p. 60) la femme-sujet de

l'énormisation vers la consommation ultime et horrible de sa pulsion à la fois érotique et morbide. En raison alors de la reconstitution de *amour* en combinaison avec *cœur* dans le couple associatif *amour/cœur* à travers ces nombreuses pièces où la frustration sexuelle de la femme occasionnée par la mort d'un amant se manifeste sous forme d'une pulsion morbide et nécrophilique, il est possible de conclure que la lexie *amour* continue à se rapporter à *mort* dans Le Tombeau des rois, mais à la mort d'un amant au lieu de celle du Christ comme dans Les Songes en équilibre. Or, il importe maintenant justement d'analyser cette même pulsion morbide qui apparaît dans Le Tombeau des rois sous forme d'un troisième nouveau couple associatif, *oiseau(x)/mort(s)*.

4) *La reconstitution du deuxième composant, mort, du couple originel, [amour/mort], dans un troisième nouveau couple associatif oiseau(x)/mort(s)*

Ensuite et subsumée toujours sous la reconstitution de *spiritualité* au premier fil associatif dans Le Tombeau des rois mais divorcée de l'épithète [*chrétienne*], le deuxième composant, *mort*, du couple originel, [amour/mort], supprimé du réseau associatif au début de ce deuxième recueil réapparaîtra dans un nouveau couple associatif, *oiseau(x)/mort(s)*, dans les quatrième, huitième et neuvième pièces du Tombeau des rois-- "Les pêcheurs d'eau", "La voix de l'oiseau" et "Les petites villes". Dès lors, le mot constituant *mort* ainsi reconstitué au réseau dans Le Tombeau des rois se rapportera désormais, non pas à la mort sublimatoire et abstraite d'une divinité sacrificatoire du genre

du Christ et à la souffrance communale et spirituelle dans laquelle la poète était invitée (sino., forcée) à participer dans la pièce "Mort" des Songes en équilibre¹⁴², mais à la *mort réelle* d'un individu connu et aimé représenté sous forme métaphorique dans le couple associatif *oiseu(x)/mort(s)* et à la *souffrance personnelle et physique* déjà remarquée chez les diverses *femmes-sujets* de l'énonciation et/ou de l'énoncé d'un bout à l'autre du Tombeau des rois, souffrance qui s'explique par la déception, rage et frustration que ces femmes éprouvent à la suite d'une telle mort.

Cela dit, il faut néanmoins insister sur le fait que l'état affectif de ces femmes-sujets de l'énonciation et/ou de l'énoncé dans Le Tombeau des rois à l'égard d'une telle mort est aussi complexe que la signification du couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* représentant cette mort est polysémique. Ainsi et à une première couche esthétique de signification déjà apparente en raison de l'occurrence antérieure et autoréférentielle déjà citée de *oise-u(x)* dans l'hypotexte interne¹⁴³, "L'Oiseau du poète", des Songes en équilibre, le couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* représente de manière positive dans Le Tombeau des rois la mise à mort par la poète d'une certaine sorte de poésie d'inspiration divine et extérieure en faveur d'une autre sorte de poésie tout à fait intérieure. D'autre part et à une deuxième couche érotique de signification, *oiseau(x)/mort(s)* signifie de façon négative, en raison de l'influence qu'exercent sur la poésie hébertienne deux séries d'hypotextes d'ordre littéraire et folklorique situées à l'extérieur de cette poésie mais aidant à éclairer les sources complexes du deuil dont souffre la femme-sujet

parlant dans Le Tombeau des rois, la mort d'un être aimé. Pourtant et comme nous allons le voir, cette deuxième couche érotique de signification attribuable au couple *oiseau(x)/mort(s)* dans Le Tombeau des rois contaminera rapidement la première couche esthétique de signification, une telle contamination se manifestant à travers une troisième série d'hypotextes également externes¹⁴⁴ mais d'ordre biblique. Dès lors, la mort d'une poésie d'inspiration divine et extérieure représentée par le couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans Le Tombeau des rois se confondra inextricablement dans l'esprit de la femme-sujet parlant de ce deuxième recueil avec la mort d'un être aimé et le deuil qu'elle éprouve à la suite d'une telle mort. Cela parce que le symbolique chrétien sous-tendant la production d'une poésie d'inspiration divine et extérieure, symbolique qui servait trop souvent dans la littérature québécoise à réprimer toute autre source de créativité artistique¹⁴⁵, sera tenu responsable par la femme-sujet parlant du Tombeau des rois (à un certain niveau refoulé de sa conscience auquel le lecteur ne saura accéder qu'à travers les diverses manifestations chez cette même femme-sujet parlant de la pulsion morbide) de la mort de l'être aimé, lui aussi poète. Ainsi le refus que nous avons déjà noté de la part de la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois de l'ordre symbolique chrétien et patriarcal sous-tendant la production des textes appartenant au recueil précédent, Les Songes en équilibre, sera lié dans ce deuxième recueil aux manifestations nécrophiliques du deuil dont elle souffre en raison de la mort de cet être aimé.

Explorons donc les deux couches esthétique et érotique dont se revêt

le couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans Le Tombeau des rois ainsi que l'influence contaminatrice qu'exerce la deuxième de ces couches sur la première. Pour ce faire, nous reprendrons d'abord notre lecture autoréférentielle de la lexie *oiseau(x)* dans "L'Oiseau du poète" des Songes en équilibre afin d'explorer (A): la première couche esthétique de signification attribuable au couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans Le Tombeau des rois. Ensuite et afin de relever la couche érotique de signification dont se revêt le couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans ce deuxième recueil, nous retracerons les occurrences de ce couple associatif à travers (B): les deux séries d'hypotextes externes d'ordre (1) littéraire et (2) folklorique. Enfin, nous examinerons la contamination de la première couche esthétique de signification par la deuxième couche érotique à travers (C): la troisième série d'hypotextes externes d'ordre biblique.

*A) La couche de signification esthétique attribuable au couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans Le Tombeau des rois*

D'abord, les occurrences du couple associatif, *oiseau(x)/mort(s)*, dans Le Tombeau des rois se revêtent d'une première couche de signification esthétique en raison de l'occurrence antérieure et autoréférentielle de la lexie *oiseau(x)* dans "L'Oiseau du poète", dernière pièce des Songes en équilibre, dans laquelle "l'oiseau" représentait l'inspiration poétique sinon le produit de cette même inspiration, "sorti...trionphant de l'argile et du mystère / D'un poète en état de grâce" (S. É., p. 156), en raison de l'intervention de Dieu dans le processus

créateur. L'oiseau s'identifiait alors dans le contexte de cette pièce autoréférentielle au don réciproque de la poésie offerte sous forme d'inspiration des mains ouvertes de Dieu aux *mains fermées* du poète avant d'être redonnée par la suite sous forme même du poème, "L'Oiseau du poète", au lecteur. Dès lors et en raison de cette occurrence antérieure et autoréférentielle de la lexie oiseau(x) dans Les Songes en équilibre, il est possible de conclure que le couple associatif, *oiseau(x)/mort(s)*, nouvellement formé dans Le Tombeau des rois se réfère, de la même façon autoréférentielle quoique plus implicitement, à la fin d'une certaine période de production poétique marquée par la quantité de prières contenues dans l'avant-dernière partie intitulée justement "Prières" des Songes en équilibre et dépendante de la même source d'inspiration divine et extérieure à la poète apparemment responsable de la genèse du poème, "L'Oiseau du poète".

D'autre part mais toujours par rapport à une telle lecture autoréférentielle du couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans Le Tombeau des rois, la *souffrance* déjà attribuée aux *femmes-sujets* de l'énonciation et/ou de l'énoncé lors de la formation du couple associatif *femme/souffrance* dans "Sous la pluie", "Les pêcheurs d'eau" et "Les mains" devient une manifestation extérieure de la crainte éprouvée par la femme-sujet parlant du recueil de ne plus produire de la poésie sans avoir recours aux sources extérieures de l'inspiration dominant la fin des Songes en équilibre, crainte néanmoins atténuée par sa détermination de ne plus rien produire qu'indépendamment de ces mêmes sources. Or, refuser ainsi les sources d'inspiration extérieures à la façon d'Anne Hébert dans Le

Tombeau des rois, c'est consentir à se séparer du monde extérieur et faire preuve du même narcissisme que nous avons déjà retrouvé chez les femmes-sujets de l'énonciation et/ou de l'énoncé dans "Sous la pluie", "Les pêcheurs d'eau" et "Les mains". Pourtant, c'est précisément ce même narcissisme qui permet à la poète de se concentrer sur ses propres sources/ressources intérieures et de les extérioriser dans le texte qu'elle est en train de produire. Dès lors, la souffrance narcissique que nous avons observée chez les femmes-sujets de l'énonciation et/ou de l'énoncé dans "Sous la pluie", "Les pêcheurs d'eau" et "Les mains" n'est que le reflet de la souffrance éprouvée par la poète elle-même lors du processus isolant, pénible et autoréflexif qu'il lui aurait fallu s'imposer afin de produire ces trois textes et c'est à ce propos que les activités manuelles et douloureuses, qui font que les mains des femmes-sujets de l'énoncé dans "Les pêcheurs d'eau" et dans "Les mains" sont également brûlées par le soleil, deviennent des autoreprésentations, des 'mises en abîme', du travail difficile et essentiellement narcissique accompli par la poète en produisant les textes en question.

Or, de telles lectures autoréférentielles des couples associatifs *oiseau(x)/mort(s)* et *femme/souffrance*, qui se réfèrent respectivement à la mise à mort par la poète des sources poétiques extérieures et la conséquente difficulté de produire de la poésie qu'elle éprouve par la suite, sont d'ailleurs confirmées par Anne Hébert elle-même dans "Poésie, solitude rompue":

Et ce n'est pas une mince affaire que de demeurer fidèle à sa plus profonde vérité, si redoutable soit-elle, de livrer passage et de lui donner forme. Il serait tellement plus facile et rassurant de la diriger de l'extérieur, afin de lui faire dire ce que l'on voudrait bien entendre.
(*"P. S. R."*, p. 70, [nos caractères gras])

Ainsi Anne Hébert, pendant les années qui suivaient la publication des Songes en équilibre en 1942 et avant qu'elle ne prononce le discours intitulé "Poésie, solitude rompue" en 1958 lors de sa réception du prix Duvernay¹⁴⁶ paraît avoir hésité à accepter les bienfaits provenant des sources d'inspiration extérieures qu'elle reconnaissait comme problématiques mais qu'elle avait jadis acceptées au moment où elle composa "L'Oiseau du poète". Cela sans doute parce qu'elle aurait découvert depuis, à l'instar de Paul Valéry, que de telles sources d'inspiration poétique ne servaient qu'à réduire le poète à "un instrument, un *médium* momentané" (italiques de l'auteur)¹⁴⁷ lui enlevant toute "l'honneur" dont elle parlerait plus tard en 1960 dans la dernière strophe de la dernière pièce, "Des dieux captifs", du dernier recueil, Mystère de la parole:

Incarnation, nos dieux tremblent avec nous ! La terre
se fonde à nouveau, voici l'image habitable comme
une ville et l'honneur du poète lui faisant face, sans
aucune magie : dure passion.
(*M. P.*, p. 105, [nos caractères gras])

Aussi et comme le suggère cette dernière strophe de Mystère de la parole,

"l'honneur du poète" ne lui est pas accordée pas selon Anne Hébert en raison d'une intervention magique faisant de lui une espèce d'oracle-transmetteur de paroles 'divines' qu'on lui dicte de l'extérieur, mais plutôt parce que le poète (comme Anne Hébert le savait déjà en 1958) "demeure attentif à l'appel du don en lui" ("P. S. R.", p. 69, [nos caractères gras]) en refusant de se laisser influencer par ce qui lui arrive de l'extérieur. Dès lors, les paroles mystérieuses livrées par le poète, ces "dieux captifs", ne sont mises au monde que de "(i)a plus profonde vérité" ("P. S. R.", p. 70) du poète et qu'en vertu de sa volonté et de sa "dure passion" (M. P., p. 105) de leur donner forme, de les faire incarner dans le poème.

Une lecture rétroactive de "L'Oiseau du poète", dernière pièce des Songes en équilibre, effectuée à partir des redondances sémantiques et paratextuelles de la lexie oiseau(x) apparaissant dans le couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans "Les pêcheurs d'eau", "La voix de l'oiseau" et "Les petites villes" du Tombeau des rois relie donc ces dernières occurrences de oiseau(x) dans ce deuxième recueil à la notion autoreprésentative déjà explicite dès sa première occurrence antérieure dans Les Songes en équilibre et nous autorise de parler d'une 'métapoésie' en ce qui concerne les pièces en question, de même qu'on peut parler d'une 'métafiction' par rapport à certains romans souvent appelés "postmodernes"¹⁴⁸, puisqu'ils se caractérisent précisément par le fait qu'ils sont autoreprésentatifs, se référant à eux-mêmes et "(faisant), à l'intérieur de soi un commentaire sur leur propre statut en tant que discours fictifs, ainsi que sur leurs propres processus de production et de

réception".¹⁴⁹ Pourtant, à cette première couche esthétique de signification attribuable au couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans Le Tombeau des rois, s'ajoute (B): une deuxième couche érotique de signification qui se manifeste à travers deux séries d'hypotextes externes d'ordre (1) littéraire et (2) folklorique.

B) La deuxième couche érotique de signification attribuable au couple associatif oiseau(x)/mort(s)

La deuxième couche érotique de signification attribuable au couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans Le Tombeau des rois se manifeste à travers deux séries d'hypotextes externes d'ordre (1) littéraire et (2) folklorique dont la première remonte à la poésie de Hector de Saint-Denys-Garneau et la deuxième à la tradition de la lamente amoureuse, conservée d'abord oralement dans la poésie lyrique du Moyen Age et véhiculée par la suite dans le contexte de certaines chansons populaires du genre de "À la claire fontaine".

D'abord et à propos de la première série d'hypotextes externes d'ordre littéraire, la présence du couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans "La voix de l'oiseau" d'Anne Hébert ne manquera pas à rappeler aux lecteurs de la poésie québécoise une occurrence antérieure de ce même couple associatif dans un poème de Hector de Saint-Denys-Garneau, le cousin bien aimé d'Anne Hébert dont la mort prématurée dans les circonstances tragiques et peu claires que l'on sait a tant chagriné la poète.¹⁵⁰ Or, dans ce texte de Garneau, "La cage d'oiseau", publié en 1937 dans la dernière partie, "Sans titre" des Regards et jeux dans l'espace¹⁵¹, le poète prévoit

sa propre mort sept ans plus tard dont il attribue la cause à "un oiseau tenu captif" à l'intérieur de son corps maigre qu'il décrit comme une "cage d'os" et qui se transforme avant la fin du poème en "cage d'oiseau" de laquelle l'oiseau "ne pourra s'en aller / Qu'après avoir tout mangé / (Le) cœur (du poète) / La source du sang / Avec la vie dedans".¹⁵² Dès lors (et sans vouloir poursuivre le "dialogue extra-terrestre" que selon Denis Bouchard Anne Hébert et Garneau se seraient entretenus¹⁵³), il est difficile de ne pas reconnaître dans "cette plainte / De l'oiseau mort" (I. B., p. 25) hébertien "revêtue / Par la voix intérieure" (I. B., p. 26) de la femme-sujet parlant dans "La voix de l'oiseau" du Tombeau des rois le cri désespéré de Garneau de qui, d'après l'aveu de la poète elle-même, "la douloureuse expérience humaine nous (elle et la communauté littéraire québécoise de l'époque¹⁵⁴) a été communiquée sans rémission (, s)on œuvre agi(ssant) en nous et nous for(çant) à tout remettre en question."¹⁵⁵ Ainsi la présence de ce premier hypotexte externe provenant de la poésie de Garneau contenant le même couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* déjà vu dans "La voix de l'oiseau" d'Anne Hébert aide à éclairer l'identité probable de celui qui est mort dans cette dernière pièce et qui y est caché ou refoulé sous la métonymie, "l'oiseau mort". Cela parce que ce premier hypotexte suggère que les nombreuses manifestations nécrophiliques de la pulsion morbide déjà notées¹⁵⁶ chez les diverses femmes-sujets de l'énonciation et/ou de l'énoncé dans Le Tombeau des rois ont de fortes chances à se rapporter à la mort tragique et inattendue le 24 octobre 1943 du cousin d'Anne Hébert. Une telle hypothèse se justifie d'ailleurs en raison de l'occurrence du même couple

associatif, *oiseau(x)/mort(s)* , dans la pièce qui vient immédiatement après "La voix de l'oiseau" dans Le Tombeau des rois, "Les petites villes", et dont la date originelle de publication en juin 1944 suit d'à peine huit mois la mort de Garneau.¹⁵⁷ Dès lors, il est permis de croire que les occurrences du couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans Le Tombeau des rois représentent pour la femme-sujet parlant dans ce deuxième recueil la mort d'un être aimé et le sens d'abandon et de frustration que cela a dû produire chez celle qui se sentait elle-même comme "tuée" (I. B., p. 51) mais qui s'efforçait quand même de continuer à vivre toute seule. Cela pendant que celui qu'elle aimait s'en allait tout doucement "Sur la pointe des pieds / Sans rompre sa danse parfaite" d'une manière tout à fait digne du poète qui s'était plaint dans "Spectacle de la danse" de la difficulté "de danser ici / Dans ce manque d'air / Ici sans espace qui est toute la danse"¹⁵⁸ mais emportant avec lui le "cœur (de celle qui l'aimait) dans son coffret ancien" (I. B., p. 51).

Ensuite et par rapport à la deuxième série d'hypotextes externes d'ordre plutôt folklorique dont les éléments principaux se retrouvent tous dans la vieille chanson française "À la claire fontaine", la répétition du couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans cette deuxième série sert à confirmer la couche érotique de signification déjà attribuée à ce couple dans la première série d'hypotextes d'ordre littéraire. Cela parce que la présence d'un oiseau dans cette deuxième série d'hypotextes--que cet oiseau soit toujours en vie ou déjà mort--se rapporte très étroitement et de façon métonymique à une peine d'amour provoquée par le départ ou la mort d'un amant. Relevons donc les ressemblances pertinentes entre les

textes d'Anne Hébert et cette troisième série d'hypotextes externes en examinant surtout la chanson, "À la claire fontaine", de laquelle nous reproduisons une version dans les notes à ce deuxième chapitre.¹⁵⁹

D'abord, les mêmes actants apparaissant dans la chanson figurent dans les textes hébertiens: (un) 'je'-sujet de l'énonciation et un "oiseau" dans "La voix de l'oiseau"; (un) 'je'-sujet de l'énonciation, "les corps (qui sont devenus depuis) figés" des oiseaux morts et (un) 'tu' à qui (le)-'je' s'adresse dans "Les petites villes". Ensuite, un même drame sous-tend les pièces d'Anne Hébert et la chanson: la perte irrémédiable par (le) 'je' (de qui la tristesse mélancolique domine le recueil à partir de "Petit désespoir" sous forme de son "cœur...rompu") d'un être aimé, (le) 'tu', de qui (le) 'je' entend toujours la voix sous forme métonymique de "La voix de (cet) oiseau mort". Enfin et comme l'indique la présence dans le titre de la chanson--"À la claire fontaine"--de la lexie fontaine(s), dont nous avons déjà signalé les redondances sémantiques et paratextuelles¹⁶⁰ dans la poésie hébertienne, en tant qu'un lieu-dit en commun confirme l'isotopie des drames contenus dans la chanson et les poèmes en question. Cela parce que le lecteur de ces poèmes peut facilement imaginer "le bocage inconnu" (d'où vient "la voix de l'oiseau mort") entouré des mêmes eaux claires de la fontaine légendaire près de laquelle pousse le "rosier" dans la chanson, "À la claire fontaine". D'autre part mais servant non seulement à confirmer l'importance d'un tel lieu-dit en commun mais aussi à établir la parenté du "rossignol" de la chanson avec "l'oiseau" des poèmes en question, l'unique occurrence dans la poésie hébertienne du vieux mot normand-picard "bocage"¹⁶¹ désignant un enclos ombragé et protégé de

tout regard intrusif évoque l'ancien "locus amoenus" tant préféré comme lieu de rencontre des amants dans la poésie lyrique du Moyen Age¹⁶², de sorte que "l'oiseau mort" dans les textes d'Anne Hébert remonte au rossignol médiéval¹⁶³ dont la plainte harmonieuse et mélancolique a toujours servi dans la mythologie et la littérature à traduire l'amère douceur des sentiments partagés par des amoureux destinés à se séparer.¹⁶⁴

Ainsi cette deuxième série d'hypotextes externes, qui tire ses origines dans la vieille tradition orale et folklorique conservée d'abord sous forme de laments amoureux dans la poésie lyrique du Moyen Age et véhiculée par la suite dans des chansons populaires telles que "À la claire fontaine", confirme que le couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* déjà présent dans la première série d'hypotextes externes d'ordre littéraire provenant de la poésie de Hector de Saint-Denis-Garneau représente sous forme métonymique la mort d'un être aimé. Pourtant et comme nous l'avons déjà suggéré, une telle couche érotique de signification contamine la couche esthétique déjà attribuée au couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans Le Tombeau des rois en raison de l'occurrence antérieure et autoréférentielle de *oiseau(x)* dans Les Songes en équilibre. Aussi faut-il étudier le phénomène polysémique de contamination selon lequel cette deuxième couche érotique de signification déteint la première couche esthétique afin de bien découvrir la source du deuil mélancolique dont souffre la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois. Pour ce faire, il nous faut repérer une troisième et dernière série d'hypotextes externes d'ordre biblique repérables d'abord

dans "L'Oiseau du poète" des Songes en équilibre mais ensuite et surtout dans "Les pêcheurs d'eau" du Tombeau des rois.

C) La contamination de la première couche esthétique de signification attribuée à oiseau(x)/mort(s) par la deuxième couche érotique

La contamination de la première couche esthétique de signification attribuée au couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* par la deuxième couche érotique se manifeste dans Le Tombeau des rois en raison de la présence dans ce deuxième recueil d'une troisième série d'hypotextes externes d'ordre biblique repérables dans "Les pêcheurs d'eau". Or, quoique les premières traces de cette troisième série d'hypotextes externes d'ordre biblique soient déjà présentes dans la première occurrence déjà notée de la lexie *oiseau(x)* dans "L'oiseau du poète" des Songes en équilibre, ce n'est qu'à partir de cette quatrième pièce, "Les pêcheurs d'eau", du Tombeau des rois que la subversion dérivée de tels hypotextes bibliques par la poète commence. Examinons donc la contamination de la couche esthétique de signification attribuée à *oiseau(x)/mort(s)* dans Le Tombeau des rois par la couche érotique à travers la subversion de cette troisième série d'hypotextes externes d'ordre biblique dans ce deuxième recueil.

Or et comme nous venons de le suggérer, la troisième série d'hypotextes externes d'ordre biblique commence à apparaître dès "L'Oiseau du poète" des Songes en équilibre. Cela parce qu'un même champ sémantique argileux et créateur entoure cette première occurrence de

oiseau(x) en tant que métaphore du produit de la création poétique dans Les Songes en équilibre et le texte biblique provenant de La Genèse qui raconte la création de la terre et de ses premiers habitants par Dieu. Ainsi le texte hébertien indique que "l'oiseau du poète" est "sorti...trionphant de l'argile et du mystère" (S. É., p. 156, [nos caractères gras]). De même, La Genèse raconte que Adam et Eve furent pétris du "limon de la terre" (nos caractères gras) lorsque les eaux qui jusqu'alors couvraient la terre s'en retirèrent.¹⁶⁵ Pourtant, l'oiseau dans "Les pêcheurs d'eau" du Tombeau des rois, au lieu d'être "sorti" dans le sens de 'libéré' ou 'créé' de ce même limon fertile par le poète en connivence avec Dieu à l'instar de son prédécesseur dans "L'Oiseau du poète" des Songes en équilibre, redevient le captif de ces mêmes eaux millénaires avides et engloutissantes dans lesquelles "Les pêcheurs d'eau / (l') ont (re)pris... / Dans leurs filets mouillés" (I. B., p. 19). Ainsi, le premier hypo-mythème¹⁶⁶ terrien et créateur sous-tendant la production du premier texte, "L'oiseau du poète" des Songes en équilibre et provenant des trois premiers chapitres de la Genèse se fait remplacer dans le deuxième texte, "Les pêcheurs d'eau", du Tombeau des rois par un deuxième hypo-mythème d'ordre diluvien et destructeur contenu dans les chapitres six à neuf du même livre biblique.¹⁶⁷ Dès lors et comme nous l'avons déjà indiqué¹⁶⁸, la noyade de l'oiseau dans "Les pêcheurs d'eau" du Tombeau des rois devient la métaphore autoréférentielle du refus de la part de la poète dans ce deuxième recueil de l'inspiration divine et extérieure responsable de la production de la dernière pièce, "L'Oiseau du poète", des Songes en équilibre. Pourtant, une telle couche esthétique de signification

attribuable au couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans "Les pêcheurs d'eau" en raison de la présence du deuxième hypotexte biblique est rapidement contaminée par la couche érotique de signification déjà présente dans les deux premières séries d'hypotextes externes d'ordre littéraire et folklorique. Aussi ces deux couches esthétique et érotique de signification se confondent-elles à travers un troisième hypotexte biblique possédant une dimension beaucoup plus subversive.

Or, ce troisième hypotexte biblique se manifeste en raison de la redondance sémantique et paratextuelle du groupe nominal, "les pêcheurs d'eau", apparaissant dans le texte et le titre de cette même quatrième pièce, "Les pêcheurs d'eau", du Tombeau des rois. Cela parce que le groupe nominal, "pêcheurs d'eau", est le calque exact, à l'exception du complément de détermination "eau", des paroles prophétiques que le Christ adressa aux apôtres, Simon et André, dans Les Évangiles: "Venez à ma suite et je vous ferai pêcheurs d'hommes" (Matthieu 4:19; Marc 1:17, [nos caractères gras]). Dès lors, ce troisième hypotexte biblique, "pêcheurs d'hommes", qui se réfère aux disciples du Christ ainsi désignés pour souligner leur mission de sauver les hommes en prêchant l'Évangile, se transforme ironiquement dans le texte hébertien en hypertexte iconoclaste, de sorte que "pêcheurs d'eau" vise de façon irrévérencieuse et sardonique les descendants ecclésiastiques des apôtres du Christ qui, ayant corrompu la signification salvatrice des paroles de Celui-ci, sont devenus comme des pièges d'eau dont la surface réfléchissante sous forme de leurs paroles hypocrites est constamment tendue vers les hommes dans le but, non pas de les sauver, mais de les faire périr. Cela parce que les hommes¹⁶⁹, à

l'instar de l'oiseau--"Cette espèce de roi / Minuscule et naïf"--qui ne s'aperçoit même pas du péril auquel il s'expose hautement perché comme il est de façon précaire sur une fragile branche d'arbre surplombant vertigineusement l'abîme engloutissant, sont arrogants, se voulant bien le centre de l'univers, refusant de croire dans leur propre anéantissement éventuel et se laissant alors facilement séduire à la manière de Narcisse par toute parole obscure et spéculaire qui leur promet la contemplation éternelle de soi dans une surface réfléchissante. Ainsi l'occurrence du couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans "Les pêcheurs d'eau" se réfère non seulement à la mise à mort par la poète dans Le Tombeau des rois d'une certaine sorte de poésie d'inspiration divine et extérieure, mais aussi à la mort insensée puisque souvent prématurée et sacrificatoire de certains hommes ayant le malheur de se laisser leurrer par la même esthétique mystifiante et nihiliste sous-tendant la production d'une telle poésie mystique.

Or, parmi ces hommes se situe justement et malheureusement le cousin d'Anne Hébert, Hector de Saint-Denys Garneau, dont on sait que la poétique se confondait inextricablement avec la quête sans rémission qu'il entreprenait afin d'obtenir la grâce de Dieu.¹⁷⁰ Pourtant et à propos précisément d'une telle poétique fondée sur une telle esthétique mystique, Garneau nous laisse savoir dans un texte posthume reproduit par Robert Élie dans Les Solitudes qu'il lui arrivait souvent d'être abandonné par la même puissance divine et extérieure vers laquelle il se croyait en train de se diriger et de laquelle il cherchait de l'inspiration. Ainsi dans ce texte intitulé justement "Le Diable, pour ma damnation",¹⁷¹ Garneau avoue avoir

été à maintes reprises la dupe du Diable, qui réussissait sans aucune difficulté et sans aucune résistance apparente de la part du poète à faire prendre celui-ci dans ce piège de la facilité¹⁷² artistique que peut devenir le "paradis artificiel"¹⁷³ de l'inspiration extérieure. Cela parce que le Diable dans ce texte ne sait que trop bien profiter de l'amour que possède le poète du beau, se plaisant à "se jou(er)" constamment du lui en le laissant d'abord "entrevoir (par moments mais très brièvement) la (merveilleuse) scène" d'un théâtre "Par l'ouverture des rideaux" simplement pour "...aiguiser, et mettre en branle / (S)a curiosité.. (Et) juste à peine pour entrevoir / La fascination de la nuit, / La splendeur du jour éternel / L'étonnante réalité (d'un au-delà inaccessible)"¹⁷⁴ avant de l'exclure complètement de la beauté du spectacle qui l'attend en faisant retomber inmanquablement le rideau sur la scène. Pourtant, le poète continue à la fin de ce texte à rêver inlassablement, quoiqu'avec une lucidité acerbe, d'accéder de façon permanente et impossible à une telle "extase", à un tel état de grâce artistique dans lequel "Nous (son cœur et lui) (seront) ivres, / (S)on cœur et (lui)...(seront) fous!"¹⁷⁵, tout en s'en rendant compte qu'un tel état extatique dépendrait pour toujours de la volonté arbitraire et capricieuse d'une force extérieure qui s'avère trop souvent comme malifique et qui est personnifiée par le diable de l'emprise de qui le poète ne peut nullement échapper.

Ainsi Garneau à l'encontre d'Anne Hébert, qui s'efforce à tout moment et à l'instar de Proust de "délivr(er) enfin, après une longue habitation secrète en (elle)" ("P. S. R.", p. 67) une "œuvre authentique qui se contente dans sa plénitude, ayant rejoint sa propre loi intérieure, dans la

conscience et l'effort créateur..."("P. S. R.", pp. 70-71), a dû souvent être tenté de faire alimenter sa productivité artistique par des forces extérieures et inconstantes. Ce faisant et comme le démontrent les paroles sado-masochistes que Garneau adresse au Christ en guise de bourreau-saint dans le poème "Et je prierai ta grâce", ce poète "maudit" de souche pourtant québécoise continuait néanmoins à poursuivre sa quête impossible d'une grâce poétique qu'il ne pouvait que s'imaginer accordée à lui de l'extérieur par Dieu et qui se confondait dans son esprit torturé par la multitude de péchés réels ou imaginaires qu'il s'attribuait avec le salut éternel de son âme:

Et je prierai ta grâce de me crucifier
 Et de clouer mes pieds à ta montagne sainte
 Pour qu'ils ne courent pas sur les routes fermées
 Les routes qui s'en vont vertigineusement
 De toi
 Et que mes bras aussi soient tenus grands ouverts
 À l'amour par des clous solides, et mes mains
 Mes mains ivres de chair, brûlantes de péchés,
 Soient, à te regarder, lavées par ta lumière
 Et je prierai l'amour de toi, chaîne de feu,
 De me bien attacher au bord de ton calvaire
 Et de garder toujours mon regard sur ta face
 Pendant que reluira par-dessus ta douleur
 Ta résurrection et le jour éternel.¹⁷⁶

Or, une telle "grâce" cruelle qui serait accordée subitement et arbitrairement au poète par Dieu (mais au prix de la mort sacrificatoire et prématurée du poète qui se prêtait à se faire crucifier à l'instar du Christ afin de l'obtenir) ne ressemble aucunement à la grace dont parle Anne

Hébert dans "Poésie, solitude rompue", grâce qui s'acquiert en raison d'un effort constant et prolongé de la part du poète, effort qui fait que "toute sa vie n'est qu'une longue amoureuse attention à la grâce" ("P. S. R.", p. 69). Dès lors, on comprend à quel point le refus par la poète dans Le Tombeau des rois de l'ordre symbolique et patriarcal sous-tendant la production du recueil antérieur, Les Songes en équilibre, se rapporte à la mort tragique de Garneau. Cela parce que, quand bien même que Garneau ne se serait pas suicidé comme le veulent d'aucuns¹⁷⁷, il se serait néanmoins sacrifié petit à petit dans le même but d'autopunition et d'immolation qu'Anne Hébert elle-même avait si bien connu et vers lequel elle semblait elle-même se diriger dans la dernière strophe de la septième pièce, "Devant le crucifix", de l'avant-dernière partie, "Prières", des Songes en équilibre:

Je regarde le crucifix,
 Et je comprends
 Que, pour me rendre
 Jusqu'à Vous,
 Il me faut apprendre
 Toute la Croix,
 Pied à pied, pouce à pouce;
 Y grimper
 Comme à un arbre difficile.
 Sans rien en excepter,
 Étreindre toute la croix;
 Car c'est au centre que Vous êtes,
 Là où saint Jean
 Reposa sa tête. (S. É., pp. 129,130)

C'est donc à partir du besoin en commun ressentis par les deux poètes de

se faire mortifier afin de mériter l'amour de Dieu et l'inspiration poétique qu'ils espéraient se faire accorder à la suite d'un tel amour à base sado-masochiste que le sens énigmatique et mélancolique de la plainte de l'oiseau mort sans "La voix de l'oiseau" commence à s'éclairer. Cela parce que:

De (la femme-sujet de l'énonciation) à l'oiseau
 De (la femme-sujet de l'énonciation) à cette plainte
 De l'oiseau mort
 (il n'y a effectivement) Nul passage
 Nul secours

Que sa plainte reçue
 Que sa plainte revêtue
 Par la voix intérieure (De cette femme)

Pareillement blessée
 Pareillement d'ailleurs

D'une nuit égale
 D'une mort égale
 O Paradis déchiré!
 (I. B., pp. 25-26).

Aussi cette plainte de l'oiseau mort "reçue" par la femme-sujet de l'énonciation dans "La voix de l'oiseau" est-elle "revêtue" par la "voix intérieure" de cette femme précisément parce qu'elle aurait connu la même peine dont souffrait l'oiseau abandonné par un impossible idéal esthétique, parce qu'elle aurait succombé maintes fois à la même tentation du beau qui avait fini par exclure l'oiseau du "paradis" et aurait été prise dans les mêmes filets réfléchissants du piège de la facilité artistique tendu par

une inspiration extérieure, divine et trompeuse. Pourtant et à l'encontre évidente de Garneau, elle ne s'est pas sacrifiée afin d'atteindre un tel paradis artificiel.

Dès lors, l'intensité et la complexité de la charge morbide véhiculée par le couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans Le Tombeau des rois s'expliquent en raison de la confusion manifestée par la femme-sujet parlant dans ce deuxième recueil quant à la signification de ce même couple associatif en tant que représentation symbolique de la mort. Ainsi et à une couche poétique de signification, *oiseau(x)/mort(s)* signifie pour la femme-sujet parlant du Tombeau des rois la mort d'une poésie d'inspiration divine et extérieure et le triomphe de tout poète qui réussit à produire indépendamment d'une telle source d'inspiration au lieu d'en dépendre entièrement jusqu'à même en périr, écrasé à la façon de Hector de Saint-Denys-Garneau¹⁷⁸ par l'ordre symbolique à la fois chrétien, nihiliste et mystifiant accompagnant une telle inspiration. Pourtant et en raison des nombreuses manifestations déjà citées de la pulsion morbide sous sa forme nécrophilique associée aux occurrences du couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans Le Tombeau des rois, il est difficile de ne pas voir, à une couche érotique de signification et refoulées sous les sentiments contradictoires d'impuissance et de destruction manifestés par les femmes-sujets de l'énonciation et/ou de l'énoncé dans "Les pêcheurs d'eau", "La voix de l'oiseau" et "Les Petites villes", la rage et la frustration de celle qui se sentait abandonnée à la suite de la mort d'un ami. Or, une telle rage et frustration se déchaînent par la suite non seulement contre celui qui est mort mais aussi et surtout contre l'ordre

symbolique et chrétien tenu comme responsable de cette mort. Cela parce que c'est ce même ordre symbolique et meurtrier qui, comme le dirait Patricia Smart, a toujours opprimé et les hommes et les femmes vivant côte à côte "dans la (même) maison du père", en les forçant, comme semble le suggérer Anne Hébert dans Le Tombeau des rois, à célébrer de façon sado-masochiste et nécrophilique la mort du Christ étendu sans espoir de résurrection sur la croix.

Or et comme cela nous a été déjà indiqué par Kristeva¹⁷⁹, une telle confusion au niveau du symbole, une telle "asymbolie", apparaissant par rapport aux occurrences du couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* dans Le Tombeau des rois d'Anne Hébert accompagnent régulièrement le surgissement de la pulsion de la mort dans les œuvres artistiques et littéraires. Cela précisément parce que la pulsion de mort chez l'être humain n'est que la manifestation de notre peur la plus primitive d'être détruits se confondant avec notre désir pourtant contradictoire, trompeur et régressif de nous détruire, s'il le faut, afin de nous rejoindre à cette substance protectrice et vivifiante qu'est la chora maternelle de laquelle nous avons été définitivement séparés. C'est donc ce même "deuil impossible de l'objet maternel"¹⁸⁰, dont "l'inscription primaire de la discontinuité (trauma ou perte)"¹⁸¹ ne s'efface jamais de la psyché humaine, qui sous-tend toute autre forme de deuil dont nous aurons à souffrir dans nos vies et qui fait qu'à la mort subséquente d'un être aimé nous aurons à revivre pour ainsi dire ce deuil originel et inconsolable de la mère. Pourtant et comme Kristeva l'explique¹⁸², un tel deuil impossible de la mère est déplacé par l'ordre symbolique et chrétien sur la mort du

Christ, de sorte que la foi que possède le chrétien dans la résurrection du Sauveur puisse agir "comme un antidote...à la dépression"¹⁸³ de laquelle il aurait autrement à souffrir en faisant face à l'éventualité de sa propre mort. Dès lors, c'est à partir du moment qu'on refuse à la façon d'Anne Hébert dans Le Tombeau des rois la drogue sublimatoire offerte par l'ordre symbolique et chrétien, qu'on s'oblige à prendre sur soi la plénitude de la charge morbide du deuil primaire qu'on porte en soi, qu'on se prépare à faire face à sa propre peur de la mort et qu'on arrive éventuellement à liquider ce même deuil.

C'est donc avec la liquidation dans la dernière pièce du Tombeau des rois du deuil dont souffre la femme-sujet parlant à travers ce deuxième recueil qu'il faut conclure la présente analyse des modifications progressives apportées au réseau fixe d'association, liquidation qui se manifestera en raison de la conversion positive de la lexie *oiseau(x)* qui se détache de *mort(s)* dans le couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* afin de se rattacher au *cœur* vivant de cette même femme-sujet parlant pour former un dernier couple associatif *oiseau(x)/cœur*.

5) *La conversion positive de la lexie oiseau(x) qui se détache de mort(s) dans le couple associatif oiseau(x)/mort(s) afin de se rattacher à cœur dans un dernier couple associatif oiseau(x)/cœur*

Dans la dernière pièce, "Le tombeau des rois", la lexie *oiseau(x)* subit donc une conversion positive, se détachant de *mort(s)* afin de se rattacher au *cœur* vivant de la femme-sujet de l'énonciation dès la

première strophe du poème pour former un nouveau couple associatif
oiseau(x)/cœur :

J'ai mon cœur au poing.
 Comme un faucon aveugle.
 (I. B., p. 59)

Ainsi, c'est à partir de cette strophe initiale du poème que la femme-sujet de l'énonciation en guise de chasseresse à la Diane brandira son propre "cœur", attaché fermement à son poing par des lacets comme "un faucon aveugle", dans un geste de défi et en pleine connaissance de cause tout le long du chemin tortueux de descente l'amenant "Vers les tombeaux des rois" (I. B., p. 59). Cela parce que, et comme le suggère l'explication offerte par Anne Hébert à Frank Scott dans Dialogue sur la traduction, cette même femme-sujet de l'énonciation en s'armant d'un tel "faucon" expressément "aveugle" veut que cet *oiseau-cœur* ("dont on a crevé les yeux pour qu'il ne s'envole pas, et dont on sert pour attirer d'autres proies"¹⁸⁴) devienne lui-même la proie--l'amorce vivante--dont elle se servira pour attirer ses futurs ravisseurs, les sept rois morts, dans le but de les abattre. Aussi et précisément à cause du rôle provisoirement passif de victime que la poète lui accorde, ce grand oiseau normalement agressif, rapace et criard à la poursuite d'une proie se transforme-t-il en une créature domptée, mécontente et "taciturne...pris(e) (docilement) (aux) doigts (de la femme-sujet de l'énonciation)" (I. B., p. 59). D'autre part mais toujours dans le même but de séduire ses futurs ravisseurs vampiriques, la femme-sujet de l'énonciation fait exprès pour endormir ce

même *oiseau-cœur* qui se transforme en "Lampe" délibérément mise en veilleuse et "gonflée (non pas de l'huile coutumière et peu appétissante mais) de vin et de sang (alléchants)".

Ainsi équipée et à défaut de lumière adéquate, la femme-sujet de l'énonciation n'a d'autre recours que de poursuivre son voyage de découverte psychique aux lieux de la mort en s'abandonnant elle-même au sommeil et au déroulement du "songe horrible" qui va suivre. Ce sera donc au cours de ce même songe que la femme-sujet de l'énonciation redeviendra "Cette enfant...liée par la cheville / Pareille à une esclave fascinée" à un mystérieux "fil d'Ariane" qui la mènera dans le noir, toujours et inévitablement vers cet "auteur (également mystérieux) du songe / (Qui) Presse le fil / Et (fait venir inmanquablement) les pas nus" de sa victime vers lui. Et cela jusqu'aux "Chambres secrètes et rondes" où celui-ci se repose sous sa forme horriblement multipliée des sept rois morts grotesquement éclairés par la lueur étrange des "pierres bleues incrustées...À même (leurs) noirs ossements" que cette même enfant "regarde avec étonnement" pendant que "L'immobile désir (de ces) gisants (la) tire" vers l'ultime consommation horrible de son rêve nécrophilique.

Pourtant, c'est juste avant que les "sept grands pharaons d'ébène" ne commencent à s'agiter "En leurs étuis solennels et parés" à l'approche de leur jeune proie vivante et attendue, que cet *oiseau-cœur* que retient toujours la femme-sujet de l'énonciation dans son poing "Respire (enfin) / Et se plaint étrangement", donnant de cette façon un signal d'alarme à celle qu'il a la charge de protéger. Dès lors et comme la chasseresse Diane qui tuait tous ceux qui la ravissaient¹⁸⁵, la femme-sujet de l'énonciation

dans la dernière strophe de cette dernière pièce du Tombeau des rois se réveillera juste à temps--mais pas avant de connaître en cauchemar l'étreinte horrible des sept rois morts qui "Avides de la source fraternelle du mal en (elle) / ... (la) couchent et (la) boivent ; / (la forçant à se soumettre) Sept fois (à) l'étau des os / Et la main sèche qui cherche le cœur pour le rompre"--pour assassiner ceux qui viennent ainsi de la violer collectivement et à tour de rôle. Aussi, "Livide et repue de songe horrible" (I. B., p. 61), la femme-sujet de l'énonciation à la fin de cette dernière strophe de la dernière pièce du Tombeau des rois peut-elle bien se réjouir du fait que les rois "morts (soient) (enfin) hors d'(elle), assassinés" (I. B., p.61) et que son cœur sous forme toujours métonymique de "cet oiseau (qui) frémit (d'horreur)" (I. B., p. 61) puisse se détourner pour de bon d'une telle "nuit du tombeau" vers la lumière du jour.

C'est donc en raison de l'attachement vital de la lexie *cœur* à *oiseau(x)* dans le couple associatif *oiseau(x)/cœur* dans cette dernière pièce du Tombeau des rois que la femme-sujet parlant du recueil réussit enfin à triompher de la mort personnifiée sous forme cauchemardesque et hyperboliquement phallique des "sept grands pharaons d'ébène / (Déposés comme des pénis géants) En leurs étuis solennels et parés" et à liquider le deuil inconsolable dont jusqu'alors elle souffrait. Cela parce que cette même femme-sujet parlant en confrontant ainsi et à sept reprises successives l'immense abstraction qu'est la mort concrétisée sous forme monolithique de ces "sept grands pharaons d'ébène" (I. B., p.61) finira par se démystifier de l'ordre symbolique sacré et patriarcal dont ces mêmes rois sont les représentants horribles, ordre qui

ou additions importants qui traduisent non seulement le refus constant de la part de la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois du symbolique chrétien et patriarcal sous-tendant Les Songes en équilibre mais aussi l'émergence chez elle d'une subjectivité féminine et sa liquidation éventuelle à la fin du Tombeau des rois du deuil dont elle souffre dans ce deuxième recueil.

D'autre part, la croissance personnelle de la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois se manifeste à travers deux séries de modifications, 'A' et 'B', respectivement régressives et progressives. Ainsi et en ce qui concerne la première série 'A' de modifications régressives selon lesquelles la métaphore [PAIN=POÉSIE] ainsi que toutes les autres mailles appartenant au deuxième fil associatif--[mains ouvantes]>[souffrance]>[amour/mort]>[fuite de l'imaginaire/du rêve/de l'enfance]>[spiritualité chrétienne]--sont supprimées du réseau, bien que les deux premières étapes de la croissance personnelle de cette même femme-sujet parlant--(1) sa fragmentation dans (un) 'je'-sujet de l'énonciation et (un) 'elle'-sujet de l'énoncé lors de sa retransversée du miroir symbolique et patriarcal; (2) sa régression de l'autre côté de ce miroir vers son enfance qui sera réintégrée par la suite dans sa vie de femme adulte--puissent sembler indiquer une régression de sa part vers une époque antérieure associée à son enfance et contemporaine aux Songes en équilibre, une telle régression s'avère en définitif comme progressive. Cela parce qu'une telle régression progressive permet justement à la femme-sujet parlant de retransverser à la manière de l'Alice de Luce Irigaray¹⁸⁶ la surface réfléchissante qu'est l'ordre symbolique et patriarcal et ce faisant de

découvrir sa propre subjectivité féminine autre que celle que lui renvoie le miroir symbolique axé comme il est sur le masculin. Ensuite et confirmant la progression subséquente de la femme-sujet parlant, les trois dernières étapes de la croissance personnelle de la femme-sujet parlant du Tombeau des rois--(3) son refus de l'ordre symbolique et patriarcal; (4) l'émergence chez elle d'une subjectivité féminine; (5) la liquidation du deuil dont elle souffre dans Le Tombeau des rois--suivent de près la série, 'B', de modifications progressives qui reconstituent graduellement au premier fil associatif basé sur *mains fermées* du réseau les mailles d'abord supprimées du deuxième fil construit à partir de *mains ouvertes*. Cela mais avec les additions et changements importants déjà notés dont d'abord et surtout (1) la reconstitution de *spiritualité* avec la suppression continue de [*chrétienne*] qui subsume:

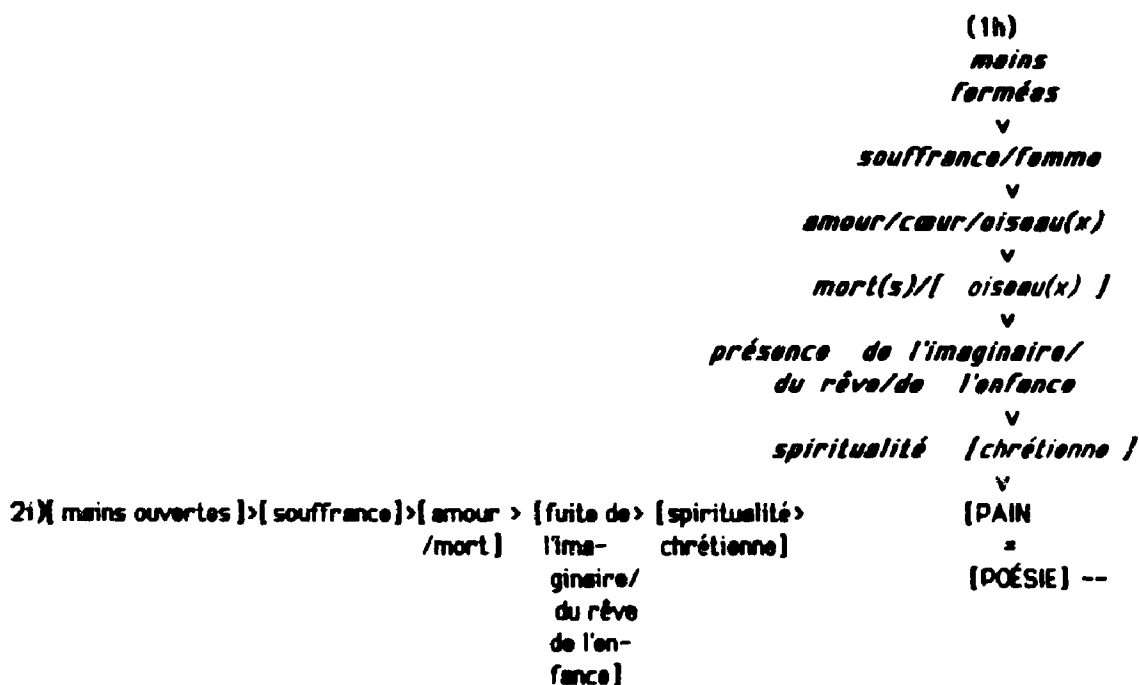
- (2) la reconstitution de *souffrance* attachée à *femme* dans le couple associatif *souffrance/femme* ;
- (3) la reconstitution de l'*amour* en combinaison avec *cœur* dans le couple associatif *amour/cœur* ;
- (4) la reconstitution de mort attachée à *oiseau(x)* dans le couple associatif *oiseau(x)/mort(s)* ;
- (5) la conversion positive de la lexie *oiseau(x)* qui se détache de *mort(s)* afin de se rattacher à *cœur* dans le couple associatif *oiseau(x)/cœur* .

Or, ces modifications apportées au premier fil associatif basé sur *mains fermées* dans Le Tombeau des rois contribueront à l'élargissement éventuel de la première phase (IA) du réseau associatif provenant des

Songes en équilibre en une troisième phase (1C) à la fin du troisième recueil, Mystère de la parole.

Pourtant et avant de passer aux modifications subséquentes apportées au réseau dans ce troisième et dernier recueil, il importe de revenir sur le fait que la deuxième version (1B) du réseau associatif telle qu'elle apparaît à la fin du Tombeau des rois--

(1B)



ne retient plus que des éléments appartenant au premier fil associatif basé sur *mains fermées* et traduit de ce fait la relative fermeture du Tombeau des rois par rapport aux Songes en équilibre. Cela à cause de la suppression déjà notée de la neuvième version (2i) du deuxième fil associatif basé sur [mains ouvertes] ainsi que celle de la maille commune,

[PAIN=POÉSIE], qui rejoignait cette neuvième version du deuxième fil à la troisième version (1c) du premier fil associatif afin de former la version originelle (1A) du réseau associatif obtenue, comme nous l'avons observé lors de notre premier chapitre¹⁸⁷, à la fin des Songes en équilibre:

(1A)

		(1c)		
		<i>mains</i>		
		<i>formées</i>		
		∨		
		<i>absence</i>		
		<i>de</i>		
		<i>souffrance</i>		
		∨		
		<i>enfance</i>		
		∨		
2i)mains	ouvertes	>souffrance>amour>fuite	de>spiritualité>	PAIN
		/mort	l'ima- ginaire/ du rêve de l'en- fance	chrétienne =
				POÉSIE

Or, ce sera précisément au cours du troisième recueil--Mystère de la parole--que nous assisterons à la reconstitution de *mains ouvertes* ainsi que **PAIN-POÉSIE** qui restent supprimées de la deuxième version (1B) du réseau obtenue à la fin du deuxième recueil--Le Tombeau des rois--, mailles dont la présence contribuait à l'ouverture du premier recueil--Les Songes en équilibre. Nous pouvons donc nous attendre à une réouverture poétique au cours du troisième et dernier recueil.

Notes au deuxième chapitre

¹ Gérard de Nerval, "El Desdichado", dans Julia Kristeva, Soleil noir Dépression et mélancolie, (Paris: Gallimard, 1987), pp. 152-153.

² Patricia Smart, Écrire dans la maison du père: L'émergence du féminin dans la littérature du Québec, (Montréal: Éditions Québec/Amérique, 1988), p.19.

³ loc. cit.

⁴ loc. cit.

⁵ loc. cit.

⁶ loc. cit.

⁷ op. cit., p. 182.

⁸ loc. cit.

⁹ À ce propos, voir notre article intitulé "Christine de Pisan's Le Dit de Poissy: An Exploration of an Alternative Life-Style for Aristocratic Women in Fifteenth-Century France" in New Images of Medieval Women: Essays Toward a Cultural Anthropology, Ed. Edelgard DuBruck, (Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 1989), pp. 103-104 et les notes 2 et 3 dans lesquelles nous nous référons respectivement à deux textes dont le premier est celui de Mary Daly, The Church and the Second Sex (New York: Harper and Row, 1968) et le deuxième celui de Robert P. Miller, "The Antifeminist Tradition" in Chaucer: Sources and Backgrounds, (New York: Oxford University Press, 1977), pp. 399-473.

¹⁰ loc. cit.

¹¹ Par "humaniste", nous voulons indiquer un point de vue moral et philosophique qui, conforme à la définition de l'humanisme offerte par Le Petit Robert, "prend pour fin la personne humaine et son épanouissement".

¹² En nous servant de l'épithète "féministe" par rapport à l'œuvre d'Anne Hébert, nous n'avons aucunement l'intention d'essayer de la récupérer à une parmi de nombreuses lignées d'auteures ouvertement politisées à ce propos, mais simplement de situer son œuvre dans le contexte d'un certain courant de pensée que nous préférons qualifier plutôt d'"humaniste" ayant comme but principal, comme le suggèrent Elaine Marks et Isabelle de Courtivron dans leur introduction à New French Feminisms: An Anthology, (New York: Schocken Books, 1981) p. ix, "to change both consciousness and the quality of life".

¹³ Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, dans Essais, (Paris: Gallimard,

1965), p. 99.

¹⁴ Julia Kristeva, Soleil noir, p. 148.

¹⁵ Fedor Dostoïevsky, L'Idiot, (Paris: Gallimard, 1953), p. 266 cité dans Julia Kristeva, Soleil noir, p. 119.

¹⁶ Julia Kristeva, Soleil noir, p. 132; p. 137; p. 149.

¹⁷ *op. cit.*, p. 148.

¹⁸ Pierre Emmanuel, "Présentation" au Tombeau des rois d'Anne Hébert dans Anne Hébert, Poèmes, (Paris: Éditions du Seuil, 1960), p. 11.

¹⁹ Julia Kristeva, Soleil noir, p. 45 et p. 54.

²⁰ *op. cit.*, p. 149.

²¹ *op. cit.*, p. 36.

²² *op. cit.*, p. 19.

²³ *op. cit.*, p. 26.

²⁴ *loc. cit.*

²⁵ *op. cit.* p. 148.

²⁶ Julia Kristeva, La Révolution du langage poétique, (Paris: Éditions du Seuil, 1974), pp. 151-171.

²⁷ *op. cit.*, pp. 17-100 et notre note 15 de "L'Introduction".

²⁸ *loc. cit.*

²⁹ Julia Kristeva, Soleil noir, p. 146.

³⁰ *op. cit.*, p. 19.

³¹ *loc. cit.*

³² On peut trouver 17 occurrences explicites de mort(e)(s) dans Le Tombeau des rois.

³³ Dont la surdétermination de la lexie tombeau(x) dans le titre du recueil, Le Tombeau des rois, ainsi que dans le titre et le texte de la dernière pièce du recueil, "Le tombeau des rois" ("Je descends / Vers les tombeaux des rois"), et la phonème [i] dans le vers de ce dernier poème, "L'immobile désir des gisants me tire", commenté par Anne Hébert dans sa discussion de la traduction du poème par Frank Scott dans Anne Hébert, Dialogue sur la traduction, (Montréal: H.M.H., 1970).

³⁴ On peut par exemple regrouper dans ce champ sémantique de la morbidité des adjectifs, verbes ou noms indiquants soit la frigidité, soit la sécheresse qui résultent de la mort dont "corps figés" (p. 28); "spirales glacées" (p.28); "mes mains.../Se glacent et s'enchantent du vide" (p, 40); "Souffle glacé", "veines figées", "lente froide respiration immobile" (p.

44); "un arbre de fougère plein de gel", "Les lignes de destin sont comblés de givre", "doux ravin de gel / en guise de mémoire" (p. 53); "un lent frisson amer" (p. 54); "gâteau de riz séché" (p. 60), "la main sèche", "un frisson long", "oiseau frémit" (p. 61). D'autre part, on peut également y inclure des mots ou des groupements de mots faisant allusion à la mort violente ou désespérée en raison d'un meurtre ritualistique ou d'un suicide d'amour tels que: "suicidés" (p. 29), "un seul pendu" (p. 32), "Ton cœur et ta chair; / Tristes époux tranchés et perdus." (p. 41); "abattue", "À même nos veines ouvertes", "Qui m'a tuée", "leur passion perdue" (p. 51); "têtes d'amants...pèsent et meurent", "Sans reprendre haleine", "Le cœur à découvert", "Douce poitrine crevée" (p. 55); "ton visage absent" (p. 57); "ma chair... / Offrande rituelle"(p. 60); "L'ombre de l'amour" (p. 60); "la chair sacrifiée", "le cœur pour le rompre", "assassinés", "prunelles crevées" (p. 61). Ensuite, on peut aussi y inclure des mots synonymes ou des euphorismes de la mort et/ou des expressions-clichés évoquant des funérailles ou un enterrement dont: "abîme" (p. 31), "la grande ténèbre", "cœur souterrain" (p.45); "O ma vie têtue sous la pierre" (p. 46); "Rayonnent après la vie nos pas" (p. 52); "l'envers du monde"(p. 53); "les lits clos", "gisants", "noirs ossements", "tragédies", "couchées", "fumée d'encens", "le dernier tourment", "éternité".

³⁵ Terme que nous employons pour distinguer la voix que le lecteur entend en lisant les diverses pièces du Tombeau des rois de celle de la poète, de même que la critique du roman se sert du terme 'narrateur' afin de différencier celui qui raconte le récit de l'auteur. Nous féminisons ainsi le terme 'sujet parlant' en y préfixant le nom 'femme' pour obtenir "femme-sujet parlant" selon la recommandation de l'Office de la langue française du Gouvernement du Québec reproduite dans Hélène Cajolet-Laganière, Le français au bureau (deuxième édition de 1982, p. 105), et aussi puisque celle qui parle dans Le Tombeau des rois s'identifie comme femme à plusieurs reprises dans le texte (comme nos caractères gras veulent l'indiquer) dont: "Je suis une fille maigre" (p.33); "Qui donc m'a conduite ici?" (p. 39); "Je vais coudre ma robe avec ce fil perdu...Je suis nue et toute noire" (p.43); "Il y a certainement quelqu'un / Qui m'a tuée...M'a laissée debout" (p. 51); "Notre fatigue nous a rongées par le cœur / Nous les filles bleues de l'été" (p.52); "Roulée dans ma rage" (p.56); "Je descends...Étonnée / À peine née"(p.59),.

³⁶ Mauron, Des métaphores obsédantes..., p. 39.

37 Julia Kristeva, La Revolution... p. 215.

38 op. cit., pp. 209 et les pages qui suivent.

39 op. cit., p. 213.

40 loc. cit.

41 op. cit., p. 213.

42 Julia Kristeva, Soleil noir, p. 45.

43 op. cit., p. 37.

44 Jacques Lacan, "Subversion du sujet et dialectique du désir", dans Écrits II, (Paris: Éditions du Seuil, 1971), p. 151-191, et surtout p. 174.

45 loc. cit. où Lacan explique ainsi le rapport entre "l'Autre" et "la loi": "Partons de la conception de l'Autre comme du lieu du signifiant. Tout énoncé d'autorité n'a d'autre garantie que son énonciation même, car il est vain qu'il le cherche dans un autre signifiant, lequel d'aucune façon ne saurait apparaître hors de ce lieu. Ce qui nous formulons à dire qu'il n'y a pas de métalangage qui puisse être parlé, plus aphoristiquement: qu'il n'y a pas d'Autre que l'Autre. C'est en imposteur que se présente pour y suppléer, le Législateur (celui qui prétend ériger la Loi)."

46 loc. cit., "Que de cette autorité de la Loi, le Père puisse être tenu pour le représentant originel, voilà qui exige de spécifier sous quel mode privilégié de présence il se soutient au-delà du sujet...".

47 Patricia Smart, Écrire..., p. 14 où l'auteure observe le fait que cette même "Loi du Père" opprime les hommes aussi bien que les femmes en les opposant les un(e)s aux autres: "...l'urgence qu'advienne enfin dans le discours et dans le réel un vrai dialogue entre hommes et femmes, ces <<frères >> et <<sœurs>> habitant une même Maison du langage et de la culture, et rendus ennemis par une même Loi du Père."

48 op. cit., p. 27.

49 Verbe que nous employons conformément à la notion destructurante de "différence/différance" élaborée par Jacques Derrida dans De la grammatologie, (Paris: Les Éditions de Minuit, 1967) et L'Écriture et la différence, (Paris: Éditions du Seuil, 1967) et selon laquelle l'écriture serait le déplacement (différance) constant et inévitable de la signification de sorte que la parole d'un individu ne puisse jamais saisir toutes les différences de la langue ni reproduire cette langue dans sa totalité. Or et comme le fait remarquer Patricia Smart, c'est justement cette même "différence/différance" qui caractérise l'écriture fragmentée au féminin et qui lui donne sa qualité fuyante et insaisissable: "La

critique féministe, tout comme l'écriture dont elle s'inspire, est en évolution constante et ne se définit que par son mouvement et son ouverture. Ainsi, le féminisme de la <<différence (notre caractère gras)>> (Cixous, Irigaray, Gagnon, Brossard et al.), qui a transformé le champ de nos perceptions en osant affirmer avec jouissance et fierté ce que cela pouvait être d'écrire en tant que femme, s'est déjà déplacé (nos caractères gras pour indiquer l'action de "différer" qui résulte dans la "différance") vers autre chose, comme s'ils pressentaient le danger que ces caractéristiques du <<féminin>> qu'il mettait en valeur soient figées en un carcan emprisonnant pour les femmes" (Écrire..., p. 24).

⁵⁰ loc. cit., Derrida, La Grammatologie.

⁵¹ Patricia Smart, "Angéline de Montbrun ou la chute dans l'écriture" dans Écrire..., pp 42-85.

⁵² op. cit., p. 29.

⁵³ op. cit., p. 46.

⁵⁴ op. cit., p. 28.

⁵⁵ Voir à titre d'exemples les emplois de 'je' dans "Éveil au seuil d'une fontaine" (pp. 13,14) et "Les grandes fontaines" (p. 17); 'celle/elle' dans "Sous la pluie (pp.15,16)" et 'elle' dans "Les mains" (p. 21); 'nous' dans "Sous la pluie" (p. 16) et "Les grandes fontaines" (p.17).

⁵⁶ Nous ne pensons pas uniquement au texte de Lewis Carroll, Through the Looking-Glass, and What Alice Found There, (Macmillan, 1871) mais aussi au premier chapitre, "Le miroir, de l'autre côté", du livre de Luce Irigaray, Ce sexe qui n'en est pas un, (Paris: Les Éditions de Minuit, 1977), pp. 9-20.

⁵⁷ Irigaray, Ce sexe..., p. 80.

⁵⁸ op. cit., 72.

⁵⁹ loc. cit.

⁶⁰ op. cit., p.74, p. 80 où Irigaray parle respectivement "des <<idées>>, notamment d'elle, élaborées dans/par une logique masculine" et de "(i)a <<féminité>> ... (en tant que) rôle, ...image,...valeur, imposées aux femmes par les systèmes de représentations des hommes".

⁶¹ op. cit., p. 75.

⁶² loc. cit.

⁶³ Voir pp. 59 et 60 de cette même introduction.

⁶⁴ Voir p. 60 de cette même introduction.

⁶⁵ Irigaray, Ce sexe..., p. 76.

66 *loc. cit.*

67 Roland Barthes, Le Plaisir du texte, pp. 25-26.

68 Le 'problème' du genre masculin des articles, déterminant selon l'usage un pronom sujet personnel quand celui-ci a la valeur d'un terme grammatical et même lorsqu'il désigne un sujet féminin, continue à nous tracasser et nous laisse mal à l'aise dans une étude qui se donne comme but de lire la poésie d'Anne Hébert d'une perspective féminine et d'y retracer l'émergence d'une subjectivité féminine. Inutilement, nous diraient certain(e)s, puisque les pronoms en question ainsi que leurs déterminants sont alors 'neutres' et peuvent se référer selon le cas soit au masculin soit au féminin. D'ailleurs et ce qui pourrait sans doute servir de preuve à appuyer l'argumentation de ces derniers/ères, un survol rapide des écrits de quelques auteures et théoréticiennes féministes les plus 'déclarées' à propos d'autres traces du sexisme dans le langage révèle que celles-ci n'ont pas apparemment jugé utile de toucher à ce problème en particulier. Parmi ces dernières, citons simplement à titre d'exemples: (1) Barbara Godard dans son "Introduction" à Gynocritics/La Gynocritique, Ed. Barbara Godard, (Toronto: ECW Press, 1987), p.xvii; (2) Suzanne Lamy, "Des enfants uniques nés de père et de mère inconnus", dans le même volume, p. 207; et (3) Louise Dupré dans "Quatre esquisses pour une morphologie" dans La Théorie un dimanche, (Montréal: Les Éditions du Remue-Ménage, 1988), p.122 qui, tout en se servant du 'je' pour désigner une "conscience féministe", se déclare non sans quelque ironie quand même consciente du besoin pour une telle conscience, "De voir que la culture dans laquelle on vit n'a rien d'objectif, (et) qu'elle repose sur le refoulement du féminin comme *genre*" (italiques de l'auteure, nos caractères gras). Par contre et afin de nous retrouver parmi quelques partisans quant au sexisme latent du langage, c'est précisément dans ce même dernier volume que Louise Coitnoir et Louky Bersianik se montrent toutes les deux sensibles à la négation de la subjectivité féminine qui résulte du fait que la syntaxe et la morphologie du français sont axées toutes les deux sur le masculin. Ainsi Bersianik se sent dans le besoin de récupérer pour la femme un nom masculin désignant sa subjectivité à elle (mais accompagné tout de même de l'article féminin 'la') au lieu d'employer un néologisme équivalent au féminin mais péjoratif, car "le sujet n'ayant toujours qu'un genre en français, la sujète risque de demeurer sujette, c.-à-d. soit

inexistante, soit subjuguée et soumise... La (nos caractères gras) sujet femme ne se «reconnait» pas dans la langue qui est sexuée et sexiste (sexiste parce que hiérarchisée selon les sexes dont l'un a une plus grande valeur symbolique que l'autre)... ("La lanterne d'Aristote", p. 94). De même et tout en suggérant du moins en partie la solution que nous avons adoptée au problème des pronoms masculins-'neutres', Louise Cotnoir choisit d'omettre tout carrément l'article accompagnant le pronom 'je' lorsqu'elle écrit: "À chaque fois que «je» parle ..." ("Des rêves pour cervelles humaines", p. 150). Ce faisant, Cotnoir refuse en tant que "je-femme...de (se) laver les mains de la question du sujet" (op. cit., p. 151). Aussi avons-nous décidé, au lieu de laisser tomber l'article en question, de le garder entre parenthèses pour satisfaire d'abord à ceux et à celles qui pourraient autrement nous critiquer d'avoir manqué aux règles du "bon usage", mais ensuite et surtout pour indiquer non pas que le déterminant en question est accessoire (à l'instar des 'e' muets indiquant le féminin à la fin de certaines épithètes), mais que sa présence devant un pronom personnel dont le genre est évident nous semble tout à fait contradictoire et même (osons-nous le dire?) absurde. Par conséquent et d'ici à la fin de notre texte, les déterminants accompagnant de tels sujets pronoms personnels: de genre féminin connu (voir à ce propos notre note⁵⁵ ci-dessus) seront mis entre parenthèses lesquelles peuvent être omises ou incluses au gré du lecteur ou de la lectrice.

⁶⁹ Terme provenant d'Émile Benveniste, "La nature des pronoms" dans Problèmes de linguistique générale, (Paris: Gallimard, 1966), pp. 251-257: " 'Je' signifie 'la personne qui énonce la présente instance de discours contenant 'je'" (p. 252). Et encore plus loin dans le même livre dans "De la subjectivité dans le langage" (pp. 258-266): "C'est l'instance de discours où le 'je' désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme 'sujet'" (p. 262). Conformément à l'explication que nous venons de fournir dans la note précédente, (le) 'je'-sujet de l'énonciation dans le contexte de notre dissertation désignera donc la locutrice responsable de la production d'une instance de discours poétique. Toutefois, notre usage du terme ne veut en rien détourner ni simplifier le problème de la subjectivité en poésie abordé respectivement par Greimas dans "L'Introduction" (p. 180) et par Kristeva dans "Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé : Un coup de dés", pp. 208-234, dans Essais de sémiotique poétique, (Paris: Larousse, 1972). Ainsi, Greimas constate (et

nous mettons en caractères gras ce qui renvoie précisément à notre pratique de lecture en ce qui concerne les textes composant Le Tombeau des rois) qu'on ne peut pas décider "sur la composante sémantique du discours poétique sans chercher à préciser le statut de 'l'énonciation'... (et) à déterminer le statut et le mode d'existence du sujet de l'énonciation autrement que par la totalité de ses déterminations textuelles (p. 180)". De même (et encore nous mettons en caractères gras ce qui nous paraît important à propos d'abord de ce que nous appelons la fragmentation de la subjectivité de la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois et ensuite de la distinction entre celle-ci et la poète), Kristeva aborde le même problème des manifestations diverses du 'je' dans le texte de Mallarmé en discutant de la pluralité dans laquelle "le point subjectal se dissout": "Le texte justement--et c'est ce que Mallarmé nous dit--n'a pas de point central qu'on pourrait baptiser subjectivité ou sujet de l'énoncé/sujet de l'énonciation. Le texte est la formulation de la pluralité des signifiants où se perd le sujet. Le point subjectal se dissout dans l'infinité du géno-texte, ou plutôt devient une marque du géno-texte infini. C'est dire que si un 'je' apparaît dans le phéno-texte comme un reste, un effet décalé, un 'dos convenable', le lecteur n'a pas à le considérer comme un créateur, mais comme une porte d'entrée dans cette production qu'est le texte et dont le 'je' d'un sujet phénoménal n'est pas le 'compositeur', mais le 'chef d'orchestre'. Donc: ce qui ouvre l'écoute, mais qui ne l'origine pas" (p. 221).

⁷⁰ Terme désignant la personne à qui (le) 'je' se réfère dans le texte poétique qu'il énonce.

⁷¹ Luce Irigaray, Ce sexe..., p. 71.

⁷² Jacques Lacan, "Fonction et champ de la parole et du langage," dans Écrits I, (Paris: Éditions du Seuil, 1966), p. 164.

⁷³ op. cit., p. 150.

⁷⁴ op. cit., p. 160.

⁷⁵ op. cit., p. 161.

⁷⁶ op. cit., p. 143.

⁷⁷ op. cit., p. 139.

⁷⁸ op. cit., p. 187.

⁷⁹ op. cit., p. 187.

80 Voir p. 65 de cette même introduction.

81 Luce Irigaray, Ce sexe..., notice écrite sur le plat inférieur du livre.

82 Pierre Kuntsmann a déjà signalé une "progression régressive" à l'égard du dernier poème, "Le tombeau des rois", du recueil, Le Tombeau des rois, dans "Le tombeau des rois ou la progression régressive", Voix et Images, II (1976-77), pp. 255-265. Or, dans le contexte de tous les poèmes regroupés dans Le Tombeau des rois, nous préférons parler d'une "régression progressive", remplaçant ainsi le substantif "progression" par "régression" afin de faire ressortir ce que nous avons cru discerner comme une régression initiale dès la première pièce du recueil: régression qui, comme le veut indiquer notre emploi de l'épithète "progressive", permettra cependant à la poète de "progresser" avant la fin du recueil.

83 Voir notre note 23 au premier chapitre sur Les Songes en équilibre où nous avons signalé la disparition de [méconnaissance de soi] du réseau en l'entourant de crochets. Nous nous servons donc de la même forme graphique pour marquer la disparition de [PAIN=POÉSIE] au début du Tombeau des rois.

84 Dans les vers 5 à 9 de "Sous la pluie", l'accumulation de la pluie tombant sur la femme-sujet de l'énoncé--"celle qui dort"--a un effet soporifique favorisant le sommeil diurne de celle-ci. C'est donc ce même sommeil du jour provoqué par le rythme hypnotique de la pluie qui est comparé implicitement en raison de l'usage du participe présent "Ramenant" à une couverture limpide et fluide sous laquelle la femme-sujet de l'énoncé cherche en vain à se cacher: "Pluie pluie / Lente lente pluie / Sur celle qui dort / Ramenant sur soi le sommeil transparent / Tel un frêle abri fluide" (I B, p. 15). D'autre part, cette comparaison entre "sommeil transparent" et "frêle abri fluide" se maintient dans les cinq derniers vers à cause de la présence continue de "pluie" en combinaison avec la lumière du jour. Le premier membre de la comparaison, "sommeil transparent", s'y fait donc succéder par "jour" employé et dans le sens de 'temps qu'il fait' et dans celui de la clarté qui permet de voir et le deuxième membre par une autre forme de couverture transparente et liquide, "un voile d'eau": "Nous n'apercevons son cœur (celui de 'celle qui dort') / Qu'à travers le jour qu'il fait / Le jour qu'elle ramène / Sur sa peine / Comme un voile d'eau" (I B, p. 16).

85 La chambre de bois fait penser en effet en raison de ses murs luisants--de leurs "Fleurs des nœuds / cœurs fantasques du bois" et

"L'odeur de pin" qui s'en exhale--à un de ces coffres rudes et anciens qu'on voit toujours dans certaines maisons canadiennes ainsi que chez des antiquaires et qui servaient jadis à transporter les effets personnels des colons pendant leurs longs voyages à travers l'océan et le continent. Le bois se conserve en l'imprégnant avec de la cire d'abeille, ce qui est évoqué dans les deux premiers vers: "Miel du temps / (Coulant) Sur les murs luisants" (I. B., p. 42).

⁸⁶ Cette "enfant" est "abattue" et "morte" pour autant qu'elle métonymise la fin du rêve et de l'imaginaire associés tous les deux à l'enfance de la poète depuis Les Songes en équilibre. Elle est néanmoins vivante dans le sens que son désir persiste sous forme de "son odeur capiteuse" qui "croît" dans le dernier vers du texte. Un tel leitmotif paradoxal d'une morte vivante se retrouve d'ailleurs dans la vingt et unième pièce, "Il y a certainement quelqu'un", du Tombeau des rois dans laquelle la femme-sujet parlant (qu'on y suppose suffisamment en vie pour énoncer cette instance particulière du discours qu'est le texte en question) se déclare néanmoins "tuée" dès le deuxième vers et cela parce que son amant-meutrier aurait négligé de "fermer (s)es yeux avides (ainsi) perm(ettant) leur passion perdue" (I. B., p. 51).

⁸⁷ À ce propos, nous pensons surtout aux quatre derniers vers du texte pendant lesquels une des "filles bleues de l'été" exilées dans "L'envers du monde" se demande: "Qui donc nous a chassées de ce côté?", et ne reçoit aucune réponse à sa question. Cela parce que le moindre souvenir ou "parfum / le sillage de son âge léger" qu'elle "cherche en vain derrière elle" et qui pourrait expliquer son exclusion du monde a été effacé de "ce doux ravin de gel / (qu'elle a) en guise de mémoire" (I. B., p. 53).

⁸⁸ Voir p. 42 de notre premier chapitre.

⁸⁹ Les références explicites ou implicites à main(s) ouverte(s) liée à la notion de 'donner' et à la réciprocité complétée par la présence de *main(s) fermée(s)* d'autrui qui reçoit se limitent en effet à trois pièces du Tombeau des rois: la première, "L'Éveil au seuil d'une fontaine"; l'avant-dernière, "Un bruit de soie"; la dernière, "Le tombeau des rois". Les autres vingt-quatre pièces, même celles où *main(s) fermée(s)* ne figure pas explicitement--"Sous la pluie", "Vieille image", "Une petite morte", "Il y a certainement quelqu'un", "Vie de château", "Rouler dans les ravins de fatigue", "Paysage"--sont toutes dominées par des images ou des métaphores d'enfermement.

⁹⁰ Le titre du troisième et dernier recueil, Mystère de la parole, ainsi que ceux des deux premières pièces--"Mystère de la parole" et "Naissance du pain"--ne font que signaler la reprise de **PAIN-POÉSIE** et son extension à parole. Le contenu de "Mystère de la parole" et "Naissance du pain" confirmera, comme nous allons voir dans notre troisième chapitre, ce que leurs titres annoncent.

⁹¹ Pierre Emmanuel, "Présentation", dans Anne Hébert, Le Tombeau des rois, p. 11. Pierre Emmanuel parle également à la page 12 du même texte de "l'expérience des déserts de l'âme" qu'on éprouve en lisant Le Tombeau des rois.

⁹² La première édition du Tombeau des rois fut publiée en 1953 à Québec par l'Institut littéraire du Québec.

⁹³ À propos de notre usage de "explicite", voir notre note 14 au premier chapitre.

⁹⁴ "D'elle pour nous / Nul lieu d'accueil et d'amour / Sans cette offrande impitoyable (par nous) / Des mains de douleurs parées / Ouvertes au soleil." (I. B. pp. 21-22).

⁹⁵ "Imagine à loisir un bel amour lointain / Ses mains légères en route vers toi" (I. B. pp. 46).

⁹⁶ "Nul oiseau / Nul printemps / Ne sont pris au piège de nos mains coupées." (I. B. pp. 49).

⁹⁷ "Et découvre cette calme immobile distance / Entre tes doigts de sable et mes paumes toutes fleuries." (I. B. pp. 58, [nos caractères gras]).

⁹⁸ Par spiritualité nous voulons indiquer un intérêt fort marqué dans des objets, symboles ou rituels ayant un rapport avec la vie de l'esprit au-delà de la vie sensible et du monde physique.

⁹⁹ De *souffrance* on peut y repérer plus qu'une vingtaine d'occurrences s'y rapportant dont "*peine*", "mains *brûlées*", "mains de *douleurs parées*", "*désespoir*", "Mon cœur est *rompu*", "*plainte*", "*blessée*", "Paradis *déchiré*", "La *rage* / Qui *opresse*", "Les vivants me *tuent*", "une bague / *Pressant* mon cœur", "liens *durs*...noués...avec la mort", "Notre *fatigue* nous a *rongées* par le cœur", "*Dévorées* de soleil", "Elle invente...Des gants d'*angoisse*", "Rouler dans des ravins de *fatigue* / Sans fin / Sans reprendre haleine...Le cœur à découvert...*Agrafé*...Douce poitrine *crevée*...", "Rouler dans ma *rage*...L'amour changé en sel...Oiseau imaginés *châtiés* dans le vent", "*Trop* de lumière empêche de voir", "(En quel

songe / Cette enfant fut-elle *liée* par la cheville...), "Et cet oiseau...se *plaint*", "Simulant le dernier *tourment*", "la chair *sacrifiée*", "Sept fois je *connais l'étau des os*...la main sèche qui cherche le cœur pour le *rompre*", "Cet oiseau *frémit*...ses preunelles *crevées*".

Pour les occurrences explicites de *mort* ainsi que des termes appartenant au champ sémantique de la morbidité, voir nos notes 22 et 23 données ci-dessus. Quant aux occurrences explicites d'*amour* ou de termes s'y rapportant, il y en a au moins dix dont les quatre dernières contiennent également la lexie *mort* ou un dérivé: (1) "Nul lieu d'accueil et d'*amour* / Sans cette offrande... (pp. 21-22)"; (2) "les îles que j'*aimais*...mon cœur est rompu" (p. 23); (3) "je saisisrai mon *amant* / Pour m'en faire un reliquaire d'argent" (p.33); (4) "Avec la complicité de quel an... tranquille?" (p. 39); (5) "J'*aime* un petit bougeoir vert" (p. 43); (6) "Imagine à loisir un bel *amour* lointain" (p. 46); (7) "Nous tenons d'étranges lourdes têtes d'*amants* / Qui ne sont plus à nous/ Pésent et *meurent* entre nos doigts innocents" (p.53); (8) "Toujours quelque *mort* y habite sous le tain...Et simule l'*amour* en un lent frisson amer" (p. 54), (9) "Les douleurs séchées / Algues, ô mes belles *mortes*, / L'*amour* changé en sel" (p. 56); (10) "L'ombre de l'*amour* (*dans le tombeau des rois morts*) me maquille à petits traits" (p. 60).

Ensuite, en ce qui concerne les occurrences explicites de *songe(s)* ou de *rêve*, on en trouve 9 dont (1) "*songes* inattendus" (p. 13); (2) "aucun *rêve*" (p. 17); (3) "Pour le *songe*" (p. 28); (4) "Des *songes* bizarres et enfantins" (p. 34); (5) "*Songe* un peu" (p. 40); (6) "*Songe* au lent cheminement..."(p. 45); (7) "Les *songes* nous ont couchées" (p. 52); (8, 9,10) "(En quel *songe* / Cette enfant fut-elle liée...L'auteur du *songe* presse le fil...Livide et repue de *songe* horrible" (pp.59-61). Or, *songe(s)* se rapporte dans toutes ces occurrences à l'*enfance* (3, 4, 7, 8, 9, 10), à "*imaginaire*" (1, 2, 5, 6) ou à l'*enfance* et l'*imaginaire* en même temps produisant la triple association de *songe/enfance/imaginaire* (3, 4, 7, 8, 9, 10).

Enfin, ce sont les occurrences des termes se rapportant à *spiritualité* qui sont les plus nombreuses dans Le Tombeau des rois. Aussi, peut-on y en trouver plus de 80 du genre de "l'*enchantement* profond" (p. 14); "Où veillent les droits *piliers* / De ma patience ancienne" (p. 18), "Les signes du monde / Sont gravés à mêmes ses doigts...Sans cette *offrande*" (p. 21), "Je ne déchiffre aucun *mystère*" (p. 24), "O *Paradis* déchiré" (p. 25); "Nul insolent *trésor* / En

ostensoir" (p. 30); "Les pas des *morts* / *Nous accompagnent*" (p. 31); "J'ai des beaux os...*reliquaire* d'argent" (p. 33); "Le monde est complet / Et *rond* le jardin...J'ai allumé / Deux *chandelles* / Deux feux de cire...Des *fleurs* fanées / Aux blanches tiges d'*église*...Les *morts me visitent*...Et j'ai *dansé*...En guise de *fête*" (pp. 35-36); "*liens* durs...noués / En je ne sais quelle *nuit secrète* / Avec la *mort*" (p. 37); "Mon *cœur* sera *bu* comme un fruit" (p. 38); "la juste mesure / De la *croix* tremblante des mes *bras étendus* ?" (p. 39); "La couleur claire du *sang* / Scelle la *voûte* creuse / Et mes mains *croisées* / Sur cet espace dévasté / Se glacent et s'*enchangent* de *vide*...Le *lit de bois noir* te contient" (p. 40); "Tu as bien le temps d'ici *la grande ténèbre* : Visite ton *cœur souterrain* / Voyage sur les *lignes de tes mains*" (p. 45); "O ma *vie* têtue *sous la pierre*" (p. 46); "C'est une *enfant blanche* dans ses jupes mousseuses / D'où *rayonne une étrange nuit laiteuse*." (p. 47); "Il y a certainement quelqu'un / Qui m'a *tuée*" (p. 51); "Rayonnent *après la vie* nos pas / De patience et d'habitude" (p. 52); "C'est ici l'*envers du monde* / Qui donc nous a *chassées de ce côté* ?" (p. 53); "L'*enchantement* pervers de ces lieux / Est tout dans ses *miroirs polis*...Toujours quelque *mort* y habite *sous le tain*" (p. 54); "Que *hante* le cri rauque / D'oiseaux imaginaires châtiés par le vent" (p. 56); "Tu *trembles et luis comme un miroir*" (p. 57); "Je *descends* / Vers les *tombeaux* des rois...Au long des *dédales* sourds...L'immobile *désir* des *gisants* me *tire*...*noirs ossements* / *Luire les pierres bleues incrustées*...La *fumée d'encens*, le *gâteau de riz séché* / Et ma *chair* qui tremble : *Offrande rituelle* et soumise" (p. 60); "Un *frisson* long...la *profondeur de la mort* qui *persiste*...En un *cliquetis léger de bracelets*...autour de la *chair sacrifiée*...Et les *morts* hors de moi, *assassinés*...(p. 61).

¹⁰⁰ Voir ci-dessus pp. 50-67 et surtout pp. 50-52.

¹⁰¹ "Nul insolent trésor / En ostensor" (I. B. p. 30).

¹⁰² "Je suis une fille maigre / Et j'ai de beaux os...Un jour je saisisrai mon amant / Pour m'en faire un reliquaire d'argent." (I. B., p. 33)

¹⁰³ Elle allume des chandelles dans un "jardin...rond" comme si c'était dans une église--"Aux blanches tiges d'église"-- et "dans(e)" "Autour de (s)es larmes / En guise de fête" (I. B., pp. 35-36).

¹⁰⁴ A propos de l'avant-dernière version (21) de ce fil, voir pp

41-42.

¹⁰⁵ Voir nos remarques à propos de l'image de la piéta dans "Mort" des Songes en équilibre, p. 40.

¹⁰⁶ C'est en effet "celle qui dort" dans "Sous la pluie" qui essaie de cacher "sa peine". Voir ci-dessus p. 70 et notre note 84. De même, "cette femme" dans "Les pêcheurs d'eau" garde ses mains ouvertes et exposées à la brûlure du soleil et (le) "elle" dans "Les mains" souffre en raison de ses "mains de douleurs parées / Ouvertes au soleil" (I. B., p. 22). D'autre part, c'est toujours une ou des femme-sujets qui a (ont) été tuée(s), exilée(s), déçue(s)/délaissée(s) par un amant ou offerte(s) en sacrifice dans diverses pièces dont "La fille maigre", "La chambre fermée", "La chambre de bois", "De plus en plus étroit", "Retourne sur tes pas", "Une petite morte", "Il y a certainement quelqu'un", "L'Énvers du monde", "Rouler dans des ravins de fatigue", "Paysage" et "Le tombeau des rois".

¹⁰⁷ À ce propos, voir surtout les pièces "Sainte Vierge Marie" et "La Sainte Vierge m'a parlé" (S. É., pp. 121- 127). Dans ces textes et d'après une image stéréotypée inculquée dans l'esprit des croyants par l'église, Marie fournit à toute femme catholique un modèle d'obéissance parfaite (voire de soumission sans question) et de générosité 'chrétienne', puisque c'est son consentement à donner naissance au Christ qui contribue au salut des hommes. Ainsi dans la première de ces pièces, la poète annonce qu'elle est "pleine d'admiration / Et de respect" devant ses propres mains qui ressemblent à celles du Sauveur lui faites par Marie: "Vous (Marie) en fîtes des pareilles (mains), / Et que vous avez réhabilité / Notre pauvre chair / Dans la plus beau / Des enfants des hommes" (S. É., p. 124). Ensuite dans la deuxième pièce, elle affirme son obéissance à Marie et au Christ en disant que "La Sainte Vierge (lui) a parlé...Pour (lui) dire: «Fais tout ce qu'il te dira»" (S. É., p. 127).

¹⁰⁸ Voir surtout la première des deux pièces mentionnées ci-dessus, "Sainte Vierge Marie", dans laquelle les sacrifices de Marie en tant que mère du Christ ainsi que sa souffrance face à sa mort sur la croix ne servent qu'à préparer et à parfaire le martyr de ce dernier: "Saint Vierge Marie, / Vous avez été sa mère, / Vous l'avez rendu comme nous, / Le Seigneur / Qu'on croyait si impassible. / Ses mains que les clous brisèrent, / Vous les aviez données / Au Seigneur, / Toutes petites et tendres, / Exprès pour la Rédemption." (S. É., p. 123).

¹⁰⁹ À ce propos, voir p. 76 et notre note 94. Ainsi et en raison de la

souffrance continuelle à laquelle elle consent à se soumettre, la femme-sujet de l'énoncé dans "Les mains" ne peut avoir aucune sympathie envers son prochain sans que celui-ci souffre également: "Tant de chiffres profonds / L'accablent de bagues massives et travaillées. // D'elle pour nous / Nul lieu d'accueil et d'amour / Sans cette offrande impitoyable / Des mains de douleurs parées / Ouvertes au soleil." (I. B., pp. 21-22).

¹¹⁰ "Mon cœur est rompu / L'instant ne le porte plus" (I. B., p. 23).

¹¹¹ À ce propos, voir la pièce, "Mort", de la première partie, "Songes", des Songes en équilibre et notre commentaire à la page 40. On remarque quand même dans cette pièce une certaine répulsion chez la poète lorsqu'elle se sent obligée à abandonner le monde joyeux et libre de ses fées d'enfance afin de devenir prisonnière du sang du Christ mourant: "Et je suis restée seule / Avec un grand Christ / Entre les bras. // Son cœur saigne, / Mes longs cheveux / Pendent dessus son cœur / Et collent à cette plaie. // Même mes larmes / Ne sauraient les dépendre / De ce sang, / De ce cœur / Où je me fige" (S. É., p. 80). Or, le dégoût de la poète dans ce texte disparaît complètement dans l'avant-dernière partie, "Prières", du même recueil et se remplace par la même sorte de confusion sado-masochiste à laquelle nous avons déjà fait allusion dans la note 108 à l'égard de la femme-sujet de l'énoncé dans "Les mains" du Tombeau des rois qui ne peut aimer autrui qu'en lui imposant sa propre souffrance. Ainsi la poète dans "Devant le crucifix" accepte de confondre sa propre souffrance avec celle du Christ afin de pouvoir l'aimer: "Je regarde le crucifix, / Et je comprends / Que, pour me rendre / Jusqu'à Vous, / Il me faut apprendre / Toute la croix, / Pied à pied, pouce à pouce ; / Y grimper / Comme à un arbre difficile. Sans rien en excepter, / Êtreindre toute la croix ; / Car c'est au centre que Vous êtes, / Là où saint Jean / Reposait sa tête" (S. É., pp. 129-130).

¹¹² Nous pensons à la colère et la frustration qui se confondent avec une forte tendance sado-masochiste sinon suicidaire chez la femme-sujet de l'énonciation lorsqu'elle parle de la mort dans certains textes du Tombeau des rois. Ainsi dans "Vieille image", sa "rage" provoquée par "Les pas des morts ... (qui) (l)'accompagnent" tourne en désir auto-destructeur "La rage / Qui oppresse notre poitrine / La corde que nous tenons / Et la poutre d'ébène / Que nous cherchons / Au grenier / De la plus douce tourelle" (I. B., p. 32). De même mais de tendance plutôt sadique, (le je-féminin dans "La fille maigre" aimerait "sais(ir) (s)on amant" de qui

toute trace de vie se serait retirée pour s'y fixer à l'intérieur de son corps défunt et le réanimer de façon grotesque: "Espace comblé, / Quel est soudain en toi cet hôte dans fièvre? / Tu marches / Tu remues; Chacun de tes gestes / Pare d'effroi la mort enclose" (I. B., pp. 33-34). D'autre part mais de tendance masochiste, (le) je-féminin se compare dans "Paysage" à un(e) de ces vagabondes révoltées parce que délaissées par la société en général et par un amant en particulier qui, "Roulée dans (s)a rage / Comme un manteau galeux / (,) ... dor(t) sous un pont pourri // Les douleurs séchées / ... L'amour changé en sel / Et les mains à jamais perdues" (I. B., p. 56).

113 Voir p. 36.

114 Voir pp. 59-67.

115 Voir pp. 68-86.

116 Voir pp. 78-86.

117 "Et puis, aussi, / Cette femme qui coud / Au pied de l'arbre / Sous le coup de midi. // Cette femme assise / Refait, point à point, / L'humilité du monde, / Rien qu'avec la douce patience / De se deux mains brûlées" (I. B., p. 20).

118 "Les pêcheurs d'eau / Ont pris l'oiseau / Dans leurs filets mouillées" (I. B., p. 19).

119 Anne Hébert, Le Tombeau des rois, (Québec: Institut littéraire), 1953

120 Ainsi, l'oiseau dans "Les pêcheurs d'eau" est prêt à se noyer, pris comme il est dans "les filets mouillés" des "pêcheurs d'eau", pendant que "cette femme qui coud...sur le coup de midi" et qui le regarde a les "deux mains brûlées" (I. B., pp. 19-20). Ensuite, la femme-sujet de l'énonciation dans "La voix de l'oiseau" souffre de la même peine transmise par "cette plainte / de l'oiseau mort", puisqu'elle est "Pareillement blessée / Pareillement d'ailleurs" (I. B., pp. 25-26). Enfin, la femme-sujet de l'énonciation dans "Les petites villes" tourne sa souffrance en destruction lorsqu'elle "joue avec les petites villes...les renvers(ant). / (De sorte que) Pas un homme ne s'en échappe...(et qu'elle ne peut pas y retrouver) Les corps figés des oiseaux" (I. B., pp. 27-28).

121 Ainsi, la femme-sujet de l'énonciation dans "Rouler dans des ravins de fatigue" annonce que "(Son) cœur (à elle est pris) à découvert / Tout nu dans (le) cou (de son amant) / Agrafé comme un oiseau fou" (I. B., p. 55) Ensuite, la femme-sujet de l'énonciation dans "Paysage" se plaint

que son "amour (est) changé en sel" et que "(sa) mémoire fade" de tout ce qui s'est passé dans son enfance "(est) hant(ée) (par) le cri rauque / D'oiseaux imaginaires châtiés par le vent" (I. B. p. 56). Enfin, c'est le cœur de la femme-sujet de l'énonciation transformé en oiseau dans "Le tombeau des rois" que les sept rois morts "cherche pour le rompre" (I. B., p. 61).

¹²² Ainsi, la femme-sujet de l'énonciation dans "Petit désespoir" annonce que "(S)on *cœur* est rompu / (Que) L'instant ne le porte plus" (I. B., p. 23). De même, c'est "au fond de l'eau muette et glauque dans "Nuit" que la femme-sujet de l'énonciation "entend (néanmoins) (s)on *cœur* / Qui s'illumine et s'éteint / Comme un phare" (I. B., p. 24). Ensuite, c'est dans "Inventaire" que la femme-sujet de l'énonciation "a ouvert son *cœur* / En toute pitié" (I. B., p. 29) afin de découvrir la source du mal dont elle souffre et avant de lier ce mal à une peine d'amour dans "La fille maigre" où elle décide de se "pend(re) / À la place (du) *cœur* absent (se son amant)" (I. B., p. 33) pour le réanimer. Or, c'est ce même amant absent qui s'en va dans "Il y a certainement quelqu'un" emportant "Le *cœur* (de la femme-sujet de l'énonciation) dans son coffret ancien" (I. B., p. 51). Enfin c'est dans "Un mur à peine" que la femme-sujet de l'énonciation en annonçant que "(S)on *cœur* sera *bu* comme un fruit" prévoit la consommation atroce du songe nécrophilique qu'elle aura à endurer dans "Le tombeau des rois" quand les sept rois morts " (la) couchent et (la) *boivent* ...(leurs) main(s) sèche(s)...cherchant (son) *cœur* pour le rompre" (I. B., p. 61).

¹²³ Voir p. 45.

¹²⁴ "Je reprends mes yeux ouverts et lucides / Mes actes coutumiers et sans surprises / Premiers reflets en l'eau vierge du matin" (I. B., p. 13)

¹²⁵ Si (le) 'je' n'apparaît toujours pas dans toutes les pièces du Tombeau des rois, il n'a pourtant pas besoin de s'y retrouver explicitement, puisqu'il est selon la définition fournie par Émile Benveniste dans Problèmes de linguistique générale, "la personne qui énonce la présente instance du discours" (p. 252).

¹²⁶ Ainsi, la conscience fragmentée de la femme-sujet parlant du recueil se manifeste dans "Sous la pluie", (le) 'je'-sujet de l'énonciation s'y trouvant, comme dans la pièce précédente--"Éveil au seuil d'une fontaine"--se penchée au-dessus de la surface réfléchissante de l'eau C'est donc dans cette surface que (le) 'je' aperçoit "les gestes de peine" (I. B., p. 15) de son propre reflet, identifié comme "celle qui dort" sous l'eau

D'autre part et afin de confirmer l'identité de "celle qui dort" sous l'eau avec (le) 'je' qui l'observe de l'extérieur de l'eau, la pluie qui tombe dans les trois premières strophes du poème sur la surface réfléchissante de l'eau--"toutes (c)es gouttes du jour / Versées sur celle qui dort" (I. B., p.15)--se transforme, comme l'indique l'usage du verbe 'verser' à la forme passive dans la quatrième strophe, en larmes que verse (nos caractères gras) (le) 'je' sur son propre reflet, "celle qui dort", dans l'eau.

¹²⁷ Voir pp. 38-39 et aussi les pièces appartenant à la deuxième partie, "Enfants", des Songes en équilibre.

¹²⁸ Pour une première analyse de ce texte, voir p. 35.

¹²⁹ La première version de "Sous la pluie" a paru pour la première fois dans Canada français, 26, (mars 1939), pp. 774-775 avant d'être republiée dans Les Songes en équilibre en 1942. La deuxième version, dont le texte diffère du texte de la première version, apparaît pour la première fois dans l'édition princeps de 1953 du Tombeau des rois.

¹³⁰ Voir p. 35.

¹³¹ "Nous n'apercevons son cœur / Qu'à travers le jour qu'il fait" (I. B., p. 16).

¹³² Anne Hébert, Le Tombeau des rois, (Québec: Institut littéraire), 1953.

¹³³ Voir ci-dessus notre note 97 à ce même chapitre.

¹³⁴ Voir p. 79 et notre note 99.

¹³⁵ Voir pp. 79-80.

¹³⁶ Voir p. 36.

¹³⁷ En effet, il n'existe aucun exemple explicite d'homme qui souffre dans Le Tombeau des rois. Pourtant et comme nous allons le voir lors de notre discussion du couple associatif *oiseau(x)/mort(s)*, les occurrences de ce couple peuvent se rapporter à une certaine couche de signification érotique à la mort d'un être aimé. Même cependant à une telle couche de signification érotique, c'est toujours la souffrance de la femme occasionnée par une telle mort qui l'emporte sur la peine de celui qui est mort.

¹³⁸ En parlant de la pièce, "Les mains", Pierre-Hervé Lemieux fait remarquer avec justesse que "Le texte est un gros plan des 'mains brûlées' du poème précédent ("Les pêcheurs d'eau"), Entre songe et parole..., p. 42. Ainsi la souffrance qui se manifeste chez la femme dans le premier de ces deux textes successifs sous forme de "ses deux mains brûlées" s'explique

en raison du fait que celle-ci persiste à accomplir son travail traditionnel de femme--la couture--en exposant ses mains au rayons brûlants du soleil "de midi". Dès lors, ce ne sont que les effets prolongés--ces "signes du monde...gravés à même ses doigts"(I. B., p. 21) par des années de travail manuel--que cette même femme, devenue néanmoins "bien distincte et particularisée" (Entre songe et parole..., p. 42) comme le suggère Lemieux en raison du déplacement de l'objectif, contemple sur ses mains dans le deuxième texte.

139 Voir pp. 102-106.

140 En raison de l'épithète-cliché, "rompu", indiquant la déception amoureuse dans "Mon cœur est rompu" (I. B., p. 13).

141 Voir ci-dessus notre note 97.

142 Voir ci-dessus notre note 110.

143 Nous devons notre usage de "hypotexte" à Gérard Genette qui le définit dans Palimpsestes : la littérature au second degré, (Paris: Éditions du Seuil, 1982), p. 11. "...*hypertextualité* : J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte* ¹)". Genette explique dans sa note¹ qu'il emprunte le terme *hypotexte*, dont il a pourtant modifié le sens, de Mieke Bal, "Notes on narrative embedding", dans Poetics Today, hiver 1981. Par "hypotexte interne", nous voulons indiquer que le texte antérieur se situe à l'intérieur de la poésie d'Anne Hébert.

144 Par "hypotexte externe", nous voulons indiquer que le texte antérieur se situe à l'extérieur de la poésie d'Anne Hébert.

145 Nous pensons en particulier aux paroles d'un des premiers critiques québécois, L'abbé Henri-Raymond Casgrain (1831-1904), qui, d'après Gérard Tougas dans Histoire de la littérature canadienne-française, (Paris: Presses Universitaires de France, 1966, p. 23), "fit ce pronostic des futures caractéristiques de la littérature canadienne-française:

Si, comme cela est incontestable, la littérature est le reflet des mœurs, du caractère, des aptitudes, du génie d'une nation. la nôtre sera grave, méditative, spiritualiste, religieuse, évangélicatrice comme nos missionnaires, généreuse comme nos martyrs, énergétique et persévérante comme nos pionniers

d'autrefois... Mais surtout elle sera essentiellement croyante et religieuse... C'est la seule condition d'être; elle n'a pas d'autre raison d'existence".

¹⁴⁶ Denis Bouchard, Une Lecture d'Anne Hébert, (Montréal: Éditions Hurtubise, 1977), p. 4.

¹⁴⁷ Paul Valéry, Œuvres, (Paris: Gallimard, 1957, I), p. 1376.

¹⁴⁸ Pour une discussion du terme 'postmoderne', consultez Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox, (New York: Methuen, 1984), pp. xii-xiii.

¹⁴⁹ op. cit. p. xii. Notre traduction de la définition fournie de Hutcheon selon laquelle toute œuvre de "métafiction" (terme qu'elle préfère employer à la place de 'postmodernisme') qu'elle discute dans son texte "provides, within itself, a commentary on its own status as fiction and as language, and also on its own processes of production and reception."

¹⁵⁰ Consulter à ce propos Denis Bouchard, Une Lecture d'Anne Hébert, pp. 33-54.

¹⁵¹ Hector de Saint-Denys-Garneau, Regards et jeux dans l'espace dans Poésies, Éd. Luc Lacourcière, (Montréal: Fides, 1972), p. 92.

¹⁵² loc. cit.

¹⁵³ Denis Bouchard, Une Lecture d'Anne Hébert, p. 44.

¹⁵⁴ Nous pensons surtout aux amis et connaissances littéraires les plus proches de Garneau dont Anne Hébert, Jacques Brault, Benoît Lacroix, Jean Le Moine, Robert Élie.

¹⁵⁵ Anne Hébert, citée par Pierre Pagé, Anne Hébert, (Montréal: Fides, 1965), p. 20.

¹⁵⁶ Voir pp. 111-113.

¹⁵⁷ Anne Hébert, "Les petites villes" dans Gants du ciel, 4, (juin 1944), pp. 7-8.

¹⁵⁸ Hector de Saint-Denys-Garneau, Regards et jeux dans l'espace, p. 37.

¹⁵⁹ Pierre Daignault, Chantons-Dansons... "À la canadienne", (Montréal: Les Éditions Jacmond, 1972), p. 12. Nous reproduisons en entier la version de Daignault, tout en offrant une version alternative et plus populaire du refrain que nous préférons:

À la claire fontaine

Refrain (de Daignault)

Fendez du bois, chauffez le four!
Dormez la belle, il n'est pas encor jour!

Refrain alternatif

Il y a longtemps que je t'aime;
Jamais je ne t'oublierai

1

À la claire fontaine, m'en allant promener,
J'ai trouvé l'eau si belle que je m'y suis baigné.

2

Sous les feuille d'un gros chêne je me suis fait sécher.
Et au-dessus d'ma tête le rossignol chantait.

3

Chante, rossignol, chante, toi qui as le cœur gai!
Tu as le cœur à rire, moir je l'ai à pleurer!

4

J'ai perdu ma maîtresse sans l'avoir mérité.
Pour un bouquet de roses que je lui refusai

5

Je voudrais que la rose soit encor au rosier!
Et que le rosier même fût à la mer jeté!

160 Voir pp. 96-99.

161 Voir 'Bocage' dans *Larousse Étymologique*, 1971, p. 93.

162 À titre d'exemples, voir les "Pastourelles" et les "Aubes" reproduites dans *La Poésie lyrique au moyen âge*, (Paris: Larousse, 1975, I), pp. 56-78.

163 À titre d'exemples, voir Jaufré Rudel, "Canzo" dans *La Poésie*

lyrique au moyen âge, Éd. Guillaume Picot, (Paris: Larousse, 1975, I), p. 28, de même que "Le bonheur de Colin Musset", dans La Poésie lyrique au moyen âge, Éd. Guillaume Picot, (Paris: Larousse, 1975, II), p. 42.

¹⁶⁴ Citons à ce propos et à titre d'exemple le rossignol dans Acte III, Scène V, vers 6-11 de Roméo et Juliette de William Shakespeare qui annonce l'aube et le départ prochain de Roméo: "It was the lark, the herald of the morn , / No nightingale. Look, love, what envious streaks / Do lace the severing clouds in yonder east...I must be gone and live, or stay and die." William Shakespeare, The Complete Plays and Poems of William Shakespeare, (Cambridge, Massachusetts: The Riverside Press, 1942), p. 999

¹⁶⁵ "Dieu dit: «Qu'il y ait un firmament au milieu des eaux et qu'il sépare les eaux d'avec eux!» Dieu fit le firmament et il sépara les eaux...", La Genèse 1: 6-7, dans La Bible, (Paris: Société Biblique Française et Éditions du Cerf, 1975), p. 25.

¹⁶⁶ Nous entendons par "hypo-mythème" un mythe qui aurait servi comme "hypotexte".

¹⁶⁷ La Genèse, chp. 6-9 dans La Bible, (Paris: Société Biblique Française et Éditions du Cerf, 1975), pp. 30-33.

¹⁶⁸ Voir pp. 116-121.

¹⁶⁹ Nous employons "les hommes" conforme à son usage générique pour désigner l'espèce humaine.

¹⁷⁰ À ce propos, voir I. A. Arnold, "Saint-Denys-Garneau et la quête de la foi", Revue de l'Université d'Ottawa, v. 44, no. 3, 1977, pp. 236-353.

¹⁷¹ Saint-Denys-Garneau, Poésies, p. 162-165.

¹⁷² Anne Hébert dit dans "Poésie, solitude rompue" que "Toute facilité est un piège" ("P. S. R.", p. 71).

¹⁷³ Charles Baudelaire, "Les Paradis artificiels" dans Baudelaire: Œuvres complètes, Éd. Marcel Ruff, pp. 566-616 et surtout à la page 569 lorsque Baudelaire décrit la volupté que présente à l'esprit humain "l'idée du paradis, récompense entrevue, pour ainsi dire, d'une obéissance passive et irréfléchie" et à la page 584 quand il se demande: "Qu'est-ce qu'un paradis qu'on achète au prix de son salut éternel?".

¹⁷⁴ Saint-Denys-Garneau, Poésies, p. 162.

¹⁷⁵ Saint-Denys-Garneau, Poésies, p. 165.

¹⁷⁶ Saint-Denys-Garneau, Poésies, p. 213.

¹⁷⁷ Gilles Marcotte parle d'une "rumeur de suicide à laquelle les

démentis les plus formels n'ont jamais pu enlever tout crédit" dans Le Temps des poètes, (Montréal: HMH, 1969), p. 41. Nous-mêmes avons entendu un tel "dementi" de M. Lucien Boucher dont nous avons fait la connaissance en octobre 1986 à Sainte-Catherine de Fossambault où il trouva le corps de Garneau le lendemain de sa mort, le soir du 24 octobre 1943, étendu dans le sable près de la rivière Jacques-Cartier que ce dernier avait tant l'habitude de naviguer en canot.

178 À ce propos, nous pensons surtout au poème posthume de Saint-Denys-Garneau, "C'est eux qui m'ont tué", reproduit dans Poésies, p. 197.

179 Voir p. 53.

180 Voir p. 54 et la note 22.

181 Voir p. 55 et la note 24.

182 Voir p. 55.

183 Voir p. 55 et la note 29.

184 Anne Hébert en collaboration avec Frank Scott, Dialogue sur la traduction, (Montréal: HMH, 1970), p. 30.

185 Pour ce qui est du meurtre de la part de Diane de ses ravisseurs, consultez "Artemis" (nom grec de la déesse) dans Edward Tripp, The Meridian Handbook of Classical Mythology, Meridian Books: New York, 1970, pp. 103-104.

186 Voir, pp. 61-62; pp. 66-67.

187 Voir, p. 42.

III

Modifications apportées au réseau fixe d'associations dans Mystère de la parole : la révolte prométhéenne de la femme et la découverte d'un nouvel humanisme à perspective féministe

Introduction

1 *Au commencement était la Parole, et la parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu.*

2 *Elle était au commencement avec Dieu.*

3 *Toutes choses ont été faites par elle, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle.*

4 *En elle était la vie et la vie était la lumière des hommes...*

14 *Et la Parole a été faite chair, et elle a habité parmi nous, pleine de grâce et de vérité...*

L'Évangile selon Jean, 1:1-14 ;

<< Et moi, je crois à la vertu de la poésie, je crois au salut qui vient de toute parole juste, vécue et exprimée. Je crois à la solitude rompue comme du pain par la poésie.>>

Anne Hébert, "Poésie, solitude rompue".

Dans Le Tombeau des rois, nous avons assisté au refus de la part de la poète du symbolique chrétien et patriarcal qui avait sous-tendu la production du recueil précédent, Les Songes en équilibre. Cela grâce à la redécouverte dans Le Tombeau des rois par la femme-sujet parlant de sa propre subjectivité féminine jusqu'alors réprimée sinon complètement niée par ce même symbolique androcentrique¹ et oppressif et à la

liquidation de sa part à la fin de la dernière pièce, "Le tombeau des rois", de ce deuxième recueil du deuil mélancolique dont elle y souffrait.

Or et comme nous l'avons déjà signalé en nous référant au texte de Kristeva Soleil noir dépression et mélancolie lors de notre deuxième chapitre consacré au Tombeau des rois², ce même deuil d'abord inconsolable chez la poète peut s'attribuer à une seule image obsédante et morbide qui hante non seulement la poésie d'Anne Hébert depuis Les Songes en équilibre³ mais aussi presque toutes les œuvres littéraires et artistiques de souche judéo-chrétienne depuis l'aube de la civilisation européenne: celle du Christ mort. Ainsi et toujours selon Kristeva, la notion d'un tel Sauveur (qui serait mort afin de nous racheter de nos péchés avant d'être miraculeusement ressuscité par la suite) se serait servie comme une drogue symbolique conçue et administrée afin de nous convaincre de notre immortalité et de nous détourner de notre peur de mourir. Pourtant et comme nous l'avons déjà suggéré⁴, une telle "antidote à la dépression"⁵ (dépression qui surviendrait si nous acceptions l'idée de notre mortalité) est refusée par Anne Hébert dans Le Tombeau des rois. Cela parce que la notion d'un tel Sauveur du sexe masculin repose sur une doctrine non seulement fautive mais aussi foncièrement misogyne selon laquelle le sacrifice du Christ serait directement attribuable au péché originel commis par la première femme, Eve, péché pour lequel toutes les descendantes de cette femme continuent à souffrir en tant que boucs émissaires tenus depuis comme responsables de tous les malheurs de l'humanité et surtout de notre mort inévitable.

Or, du moment où la poète dans la dernière pièce du Tombeau des rois réussit à se débarrasser d'une telle image obsédante et complètement

dépréciante de la femme en assassinant les sept rois morts en tant que symboles patriarcaux et dominants qui la tenaient jusqu'alors captive, elle prépare son imaginaire à recevoir une autre image également obsédante mais dans un sens mélioratif en ce qui a trait à la femme: celle de la résurrection plutôt d'une femme, "enterrée vivante, il y a...longtemps"⁶ et que l'on finit enfin par retrouver déterrée et toujours vivante à l'instar de la femme à la fin de Kamouraska.⁷ Aussi et ce que nous ne tarderons pas à démontrer dans ce troisième chapitre sur Mystère de la parole, la généalogie d'une telle femme ressuscitée remonte-t-elle inmanquablement à Eve, à cette "(première) mère de tous les vivants"⁸ selon l'aveu même de son partenaire, Adam. Dès lors, ce sera des décombres laissées par l'attaque qu'avait menée la poète contre l'ordre symbolique et patriarcal dans Le Tombeau des rois que resurgira dans le troisième et dernier recueil d'Anne Hébert, Mystère de la parole, une voix encore vivante de femme

Ce sera donc au cours de Mystère de la parole que la poète laissera resurgir du sol de sa psyché déblayé et aéré du symbolique ce que Kristeva appellerait le sémiotique: les pulsions primaires qui sont essentielles à la vie et qui tirent leurs origines dans la "chora" ou matrice nourricière de la mère.⁹ Or et comme nous allons le voir, ce seront justement à ces mêmes pulsions féminines, à ces mêmes énergies vivifiantes, qu'Anne Hébert fera allusion dans "Naissance du pain", deuxième pièce de Mystère de la parole, lorsqu'elle se servira implicitement de la vieille métaphore **mère-terre** afin de rétablir le désir de la femme comme véritable source de la vie

Le chaume cru crève la campagne, la vie souterraine
laisse percer sa chevelure verte. Le ventre de la terre
découvre ses fleurs et ses fruits au grand soleil de
midi.

(M. P., p. 77, [nos caractères gras])

Ce faisant et conformément à la thèse déjà proposée par Pierre-Hervé Lemieux dans Entre songe et parole¹⁰, ce sera précisément du même silence pourtant fertile enveloppant la solitude angoissée que la poète s'était délibérément imposée dans Le Tombeau des rois que renaitra de manière paradoxale et non cependant sans violence la parole exubérante, jubilante et victorieuse de Mystère de la parole.

Silence, ni ne bouge, ni ne dit, la parole se fonde,
soulève notre cœur, saisit le monde en un seul geste
d'orage, nous colle à son aurore comme l'écorce à
son fruit. (M. P., p. 74).

Ainsi, ce sera dans Mystère de la parole que la voix de la poète--cette "petite Eve" toujours intacte depuis Les Songes en équilibre¹¹--s'élèvera du silence qui l'avait jusqu'alors menacée afin de célébrer le déterrement de son propre corps de femme. corps qui, tout comme celui de Catherine dans Les Chambres de bois, "(aurait dû) creus(r) comme une taupe aveugle (dans la terre humide où l'on l'avait rejetée) sa galerie vers la lumière"¹² Dès lors, ce ne sera que dans Mystère de la parole qu'une Perséphone radieuse retournera victorieuse à la surface de la terre du royaume souterrain de la mort, que le désir de la femme jadis refoulé dans "L'envers du monde" du Tombeau des rois sous forme de ces "filles bleues

de l'été" (I B., p. 52) emprisonnées au royaume souterrain des morts par le dieu mâle de la censure, Hadès, s'exprimera, que "la solitude" et l'isolement de la poète des sources mêmes de sa propre créativité seront enfin "rompu(s) comme du pain par la poésie" (P. S. R., p. 71), que "la parole (et) 'la terre' se fond(eront). à nouveau" (M. P., 74, 105) "dans l'extrême vitalité de notre amour (celui de la poète et de tous les êtres humains)...(qui) nous li(e) à la terre (les uns aux autres) comme des blessures en des noces excessives" (M. P., 73) Aussi ne sera-ce que dans Mystère de la parole que nous assisterons à la 'rematriation'¹³ d'Eve au premier jardin de l'humanité et au renouveau du printemps et de la vie tels qu'Anne Hébert les évoquera, comme nous allons le voir, elle-même dès la pièce liminaire du recueil, "Mystère de la parole".¹⁴ Et ce sera également dans Mystère de la parole que l'image obsédante du Christ mort et sans résurrection certaine (image morbide qui sous-tendait le deuil dont souffrait la poète dans Le Tombeau des rois) sera enfin remplacée par celle beaucoup plus rassurante d'une Eve enfin désenterrée.

Que nous attribuons un tel rôle salutaire à la femme en tant que descendante d'Eve se justifiera, comme nous allons le voir au cours de la troisième partie analytique de ce présent chapitre, en raison de la fonction régénératrice que lui accorde Anne Hébert dans les deux dernières pièces, "Eve" et "Des dieux captifs" de Mystère la parole. Aussi et comme l'a déjà suggéré Edson Rosa Da Silva dans un article intitulé "La régénération du cosmos dans un poème ("Printemps sur la ville", huitième pièce de Mystère de la parole) d'Anne Hébert"¹⁵, "La vie (sera-t-elle véritablement) remise en marche (et) La terre se fond(era) à nouveau..." (M. P., p. 103).

Pourtant et comme nous allons le voir à propos de l'une des

modifications les plus importantes--la révolte de la femme--apportées au réseau associatif dans Mystère de la parole, l'Eve hébertienne s'avérera beaucoup plus que ce ventre fécond d'où toute l'espèce humaine serait descendue. Cela parce que l'archétype de la femme malfaisante et maudite qu'elle était jadis dans la Genèse sera transformé dans l'avant-dernière pièce, "Eve", de Mystère de la parole en archétype de la femme révoltée¹⁶. Dès lors et en conséquence directe de la révolte de la femme contre l'ordre symbolique et patriarcal (révolte qui commencera à être liée dès la première pièce, "Mystère de la parole", du recueil aux occurrences de la lexie feu), cette même femme se chargera d'une mission tout à fait prométhéenne: celle de s'emparer du 'verbe'¹⁷ (ce feu sacré provenant supposément des dieux et perverti depuis par les hommes) appartenant jusqu'alors à l'ordre symbolique et patriarcal, de faire renaître ce verbe sous sa forme originelle et authentique--la 'parole'¹⁸--et de redistribuer cette même parole (comme s'il s'agissait du pain) à tous les êtres humains, hommes et femmes, à tous ces "frères les plus noirs (que sont ces) poitrines humaines, Calebasses musiciennes où s'exaspèrent des voix cajectives" (M. E., p. 75) en ayant besoin, afin que la solitude et le silence dans lesquels ils seraient autrement forcés de vivre soient enfin rompus.

Ainsi et pour que la parole se fonde, l'Eve révoltée de Mystère de la parole refusera désormais de garder le silence et se servira elle-même de cette même parole renouvelée afin de répondre à l'invocation que lui adressent ses propres filles qui ne cherchent pas mieux (et cela à l'instar de la femme-sujet parlant dans "La sagesse m'a rompu les bras" qui y "a

réclamé le fer et le feu de son héritage" (M. P., p.92)) que de rétablir la légitimité de leur droit en tant que femmes de vivre avec la dignité et le respect qui leur sont dûs dans le monde. Aussi et grâce à la parole révoltée d'Eve, sera-t-il au cours de la dernière pièce de Mystère de la parole, "Des dieux captifs", que les filles d'Eve pourront enfin connaître les "chemins de haut mystère" qui jusqu'alors leur avaient été interdits, chemins qui les mèneront avec cette "calvacade souterraine" de "dieux amers" qu'elles "train(ent) avec (elles)...au bord de l'horizon" d'où elles "appréhend(ront) la source du monde en son visage brouillé" en même temps que "ces (mêmes) dieux amers" recommenceront à les aimer.

Ce sera donc, et comme nous l'avons déjà suggéré, dans Mystère de la parole qu'Anne Hébert annoncera un nouvel humanisme à perspective féministe¹⁹ érigé sur le terrain tout à fait vidé des décombres du vieux mythe patriarcal duquel elle se sera complètement défait dès la fin du Tombeau des rois et qui voulait que ce soit un héros-sauveur à l'instar d'un Osiris²⁰ ou d'un Christ qui se serait d'abord sacrifié pour être ensuite réanimé, triomphant ainsi sur la mort et fournissant aux hommes un exemple héroïque de leur propre immortalité glorieuse et une justification de leur domination sur la femme. À la place de ce vieux mythe misogyne, la poète non seulement réinscrira celui encore plus ancien selon lequel la femme aurait été la source de toute forme de vie humaine sur terre à l'instar d'Eve²¹, mais aussi proposera que le salut de notre monde ne nous parviendra qu'en vertu de la réhabilitation de la femme en tant que source régénératrice de la vie. Cela parce que ce ne sera que grâce aux instincts de survie chez la femme que notre continuité en tant qu'espèce et individus

sera garantie, mais cela à condition que nous cessions de dénigrer la femme en la reléguant à une situation d'infériorité sous prétexte de protéger les hommes de sa prétendue sensualité sans bornes, voire son érotomanie. Ce sera donc dans le contexte d'une telle réhabilitation du désir vivifiant de la femme qu'Anne Hébert refusera dès la fin du Tombeau des rois de renoncer à sa propre subjectivité féminine afin de se faire 'sauver' par un rédempteur mâle. Dès lors, la vie sur terre pour autant qu'elle est associée à la source de lumière vers laquelle la femme-sujet de l'énonciation se dirige dans les derniers vers du "Tombeau des rois" s'avérera d'autant plus précieuse précisément parce qu'elle sera nécessairement sans espoir de transcendance²²

Notre analyse des modifications apportées au réseau associatif dans Mystère de la parole se concentrera donc surtout sur la réhabilitation d'Eve par Anne Hébert dans ce troisième et dernier recueil et du conséquent reflourissement du premier jardin grâce à l'ouverture poétique qui s'y accomplit en vertu de la parole révoltée d'Eve, parole qui est reçue par la poète comme du feu et redistribuée comme du pain à tous ceux qui en ont besoin. Pour ce faire et comme nous l'avons déjà précisé lors de l'introduction à la présente étude qui visait à expliquer l'approche critique dont nous nous y servirions²³, nous concentrerons nos démarches analytiques à certaines pièces plutôt qu'à d'autres afin d'avoir recours à une sorte de lecture intertextuelle à la Riffaterre dont la méthode s'applique surtout, comme on le sait, à commenter des poèmes isolés d'un seul auteur. Aussi (avouons-le en toute franchise) avons-nous choisi, autant pour notre plaisir que parce que les textes dont il sera question se

prêtent eux-mêmes à l'argumentation que nous poursuivons, d'analyser deux textes en particulier de Mystère de la parole. Or, bien que les analyses de ces deux textes soient inspirées de l'approche riffaterrienne, elles y tiendront néanmoins compte des lignes de force de caractère obsessionnel agissant partout dans la poésie d'Anne Hébert sous forme des deux versions successives (1A) et (1B) du réseau associatif déjà établies respectivement dans les deux recueils antérieurs, Les Songes en équilibre et Le Tombeau des rois. Les deux textes en question provenant de Mystère de la parole ont été donc choisis pour deux raisons principales. d'abord parce que leur portée poétique quant à la signification de tout le recueil est marquée par la redondance paratextuelle de leurs titres, ensuite et surtout parce que chacun de ces deux textes réunit en lui tout seul la plupart de l'une ou de l'autre de ce que nous allons identifier comme deux séries, 'A' ou 'B', de modifications progressives ou réactionnelles dans ce troisième et dernier recueil.

Ainsi et en ce qui concerne d'abord la redondance paratextuelle des titres, la première pièce du recueil--"Mystère de la parole"--se fait remarquer parce qu'elle partage justement le même titre que le recueil. De même et comme nous venons de l'indiquer²⁴, l'avant-dernière pièce--"Eve"--renvoie le lecteur en vertu d'une pareille sorte de redondance paratextuelle au poème à titre identique mais à contenu différent dans Les Songes en équilibre et nous permet ainsi de constater, avec Patricia Smart et Nabihah Ettayebi²⁵, la transformation de la première Eve soumise dans le premier poème en une deuxième Eve, archétype de la femme révoltée, dans le deuxième. Ensuite et en ce qui a

trait à la présence dans l'une ou l'autre des deux pièces en question de l'une ou l'autre des deux séries--'A' ou 'B'--de modifications progressives ou réactionnelles, tandis que cinq des six modifications progressives que nous allons identifier se retrouvent toutes pour la première fois dans la première pièce du recueil--"Mystère de la parole"--(la deuxième modification progressive, celle de la réapparition de la métaphore **PAIN-POÉSIE** et son extension à **PAROLE**, n'apparaissant que dans la deuxième pièce, "Naissance du pain"), les trois modifications réactionnelles se regroupent chacune et de manière concentrée dans l'avant-dernière pièce, "Eve".

Notre analyse des modifications progressives et réactionnelles apportées au réseau associatif dans Mystère de la parole se limitera donc à une lecture intertextuelle à la Riffaterre de la pièce liminaire--"Mystère de la parole"--en tant que pièce progressive par excellence et de l'avant-dernière pièce--"Eve"--que nous considérons surtout comme réactionnelle. Ce faisant, nous ne négligerons cependant pas de récontextualiser les résultats de nos analyses de ces deux pièces-échantillons dans l'ensemble de la poésie hébertienne lors de notre conclusion. Pourtant et avant de procéder à nos deux analyses intertextuelles de texte à la Riffaterre dans la troisième et dernière partie de ce présent chapitre, il convient de résumer toute de suite dans une deuxième partie toutes les modifications progressives et réactionnelles desquelles il y sera alors question

Résumé des modifications apportées au réseau fixe d'associations dans Mystère de la parole : l'ouverture poétique et la révolte prométhéenne de la poète

Comme dans le recueil précédent, Le Tombeau des rois, les modifications apportées au réseau associatif dans Mystère de la parole peuvent se diviser en deux séries, 'A' et 'B', dont 'A' comprend celles qui sont nettement progressives (dans le sens qu'elles continuent à favoriser l'élargissement du réseau et l'évolution psychologique de la femme-sujet parlant en même temps qu'elles contribuent à l'ouverture poétique de ce troisième recueil par rapport au recueil précédent) et 'B', celles qui ne sont plus à vrai dire régressives (à l'encontre de celles appartenant à la deuxième série de modifications dans Le Tombeau des rois et qui encourageaient la fermeture de ce deuxième recueil en ramenant la femme-sujet parlant vers son enfance, l'isolement et le rêve) mais plutôt réactionnelles²⁶ Cela parce que cette deuxième série de modifications sert dans Mystère de la parole non seulement à confirmer le refus de la part de la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois du symbolique chrétien et patriarcal mais aussi à traduire ce refus en révolte. Ainsi, bien que la deuxième série--'B'--de modifications réactionnelles apportées au réseau associatif dans Mystère de la parole ne contribue pas pour autant à l'évolution poétique sous forme de l'expansion de ce réseau, sa présence dans ce troisième et dernier recueil renforcera, comme nous allons le voir, toutes les modifications progressives appartenant à--'A'--la première série. Résumons donc ces deux séries, 'A' et 'B', de modifications progressives et réactionnelles telles qu'elles apparaissent dans Mystère de la parole.

A) *La première série de modifications progressives: (1^P)²⁷ la réapparition d'une nouvelle version (2j) du deuxième fil associatif construit à partir de mains ouvertes et (2^P) la reconstitution de la métaphore **PAIN-POÉSIE** et son extension à **PAROLE***

En premier lieu et en ce qui concerne la première série--'A'--de modifications progressives favorisant l'ouverture poétique de Mystère de la parole par rapport à la poésie surtout fermée du Tombeau des rois, il importe surtout d'en noter d'abord deux qui vont ensuite subsumer toutes les autres: (1^P) l'apparition d'une nouvelle version (2j) du deuxième fil associatif basé sur mains ouvertes²⁸ à partir de la pièce liminaire, "Mystère de la parole", (2^P) la reconstitution de la métaphore **PAIN-POÉSIE** dès la deuxième pièce "Naissance du pain" dans laquelle cette métaphore s'étend par la suite à **PAROLE**²⁹.

2j)mains ouvertes>	[souffrance]>	[amour >	[fuite de >	[spiritualité >	PAIN
(1 ^P)		/mort]	l'ima-	chrétienne]	=
			ginaire/		POÉSIE > PAROLE
			du rêve		(2 ^P)
			de l'en-		
			fance]		

Ainsi et à propos d'abord de la réapparition de mains ouvertes dans la première pièce, "Mystère de la parole", la poète se sert tout de suite du pronom 'nous' dès la première strophe afin de réclamer son droit (et non sans quelque ironie en tant que femme) à être admise à l'ordre mystérieux de la parole (tel un chevalier à un ordre honorifique à la suite de la remise

dans ses "deux mains posées" par le seigneur de "l'épée", ce symbole par excellence de l'autorité et du pouvoir masculins):

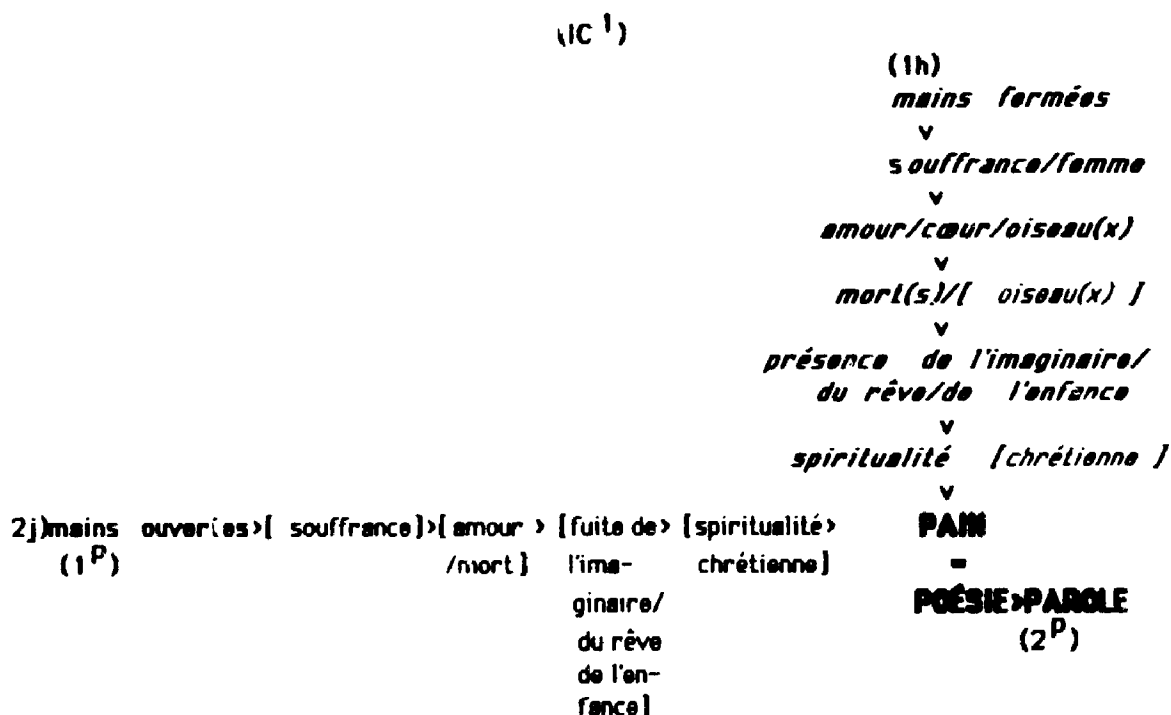
Dans un pays tranquille nous avons reçu la passion
du monde, épée nue sur nos deux mains posée
(M. P., p. 73).

Ce faisant, la poète commence à déconstruire la vieille association entre la parole et l'homme établie et promulguée par l'ordre symbolique et patriarcal selon laquelle la parole ne devrait jamais appartenir qu'à certains hommes (dont Adam³⁰, le Christ, les apôtres, et leurs descendants ecclésiastiques) choisis supposément par Dieu et selon Les Évangiles³¹ afin d'exercer exclusivement "la fonction de la parole"³² et d'en assurer la survie intacte et indemne d'influences contaminatrices et féminines³³. Aussi la poète, en adoptant 'nous' dès le début de cette pièce initiale, s'oppose-t-elle à un tel ordre hiérarchique, élitiste et phallocrate et annonce son appartenance en tant que femme à d'autres êtres humains aussi désireux qu'elle d'accomplir "Dans un pays (autrement) tranquille"³⁴ une même mission prométhéenne associée, comme nous l'avons déjà indiqué³⁵, aux occurrences de la lexie feu. celle de s'emparer du verbe sacré appartenant jusqu'alors à l'ordre symbolique et patriarcal, de le faire renaître sous cette forme originelle et authentique qu'est la parole du silence que lui impose ce même ordre et de mettre cette parole à la disposition de toute l'humanité en ayant besoin, à "(tous ces) frères les plus noirs (à) (toutes) (ces) poitrines humaines,alebasses musiciennes où s'exaspèrent des voix captives..."(M. P., p. 75).

Ensuite et pour ce qu'il y a de la reconstitution de la métaphore **PAIN-POÉSIE** dans la pièce suivante intitulée justement "Naissance de pain", l'extension de cette même métaphore à **PAROLE** n'y fait que traduire la détermination de la poète de se servir d'une "parole juste, vécue et exprimée" (P. S. R., p. 71) en poésie afin de subvertir le verbe menteur, abstrait et supposément hiératique³⁶ appartenant à l'ordre symbolique. Dans "Naissance du pain", c'est donc le travail humain, patient et attentif accompli par nous, êtres humains, le plus souvent dans le silence, la crainte et l'oubli qui finit par produire le pain--cette métaphore hébertienne de la parole poétique--et qui fait que (à l'encontre de la théologie judéo-chrétienne qui fait procéder l'homme de Dieu), "Dieu peut (y) naître à son tour (après les êtres humains)" (M. P., p. 79) de "Nous (qui) lui offrons du pain pour sa faim" (M. P., p. 79)

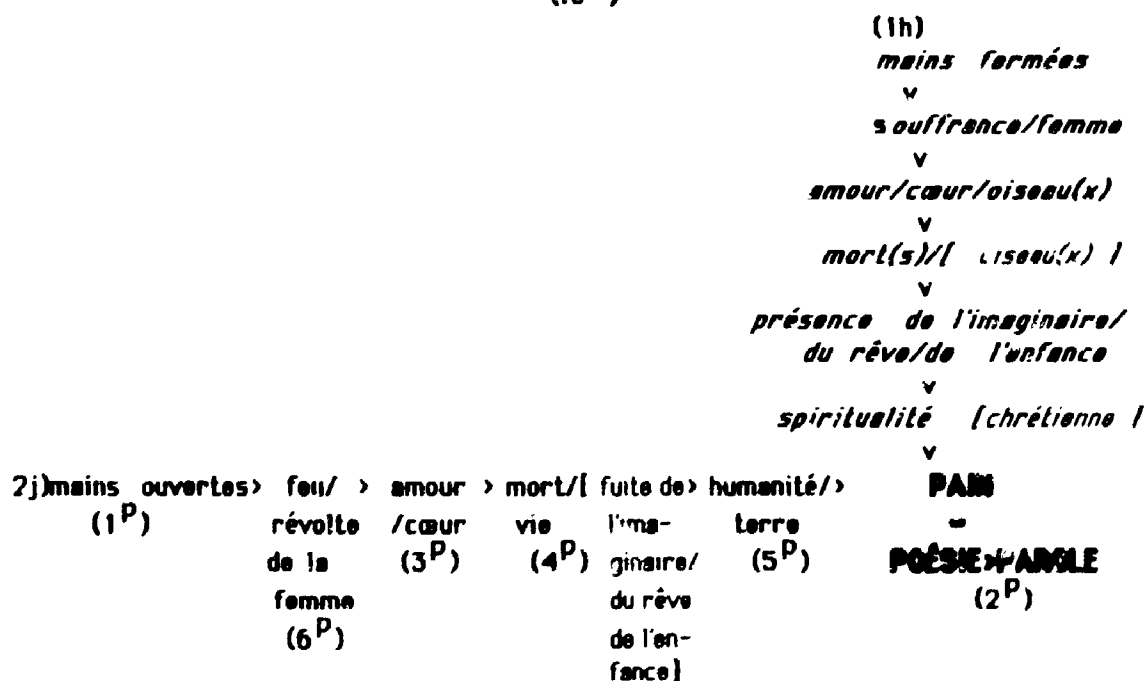
Ainsi il est déjà possible dès la fin de cette deuxième pièce, "Naissance du pain", de Mystère de la parole de constater un élargissement immédiat de la deuxième version (1B) du réseau associatif obtenue à la fin du Tombeau des rois³⁷ en une troisième version (1C) en train de se former en raison d'abord de (1^P) l'apparition de la nouvelle version (2j) du deuxième fil associatif basé sur **mains ouvertes** et ensuite de (2^P) la reconstitution de la métaphore **PAIN-POÉSIE** qui s'y étend jusqu'à **PAROLE**. Or et comme nous l'avons déjà indiqué³⁸, la reconstitution de **PAIN-POÉSIE** en tant que maille commune (et son extension subséquente à **PAROLE**) favorise l'ouverture poétique de Mystère de la parole en y rétablissant la réciprocité perdue depuis Les Songes en équilibre entre le premier fil associatif basé sur *mains fermées* et le

de l'âme construit à partir de **maines ouvertes**. Voici donc une toute première phase (1C¹) de la troisième version du réseau associatif en train de se former dans Mystère de la parole:

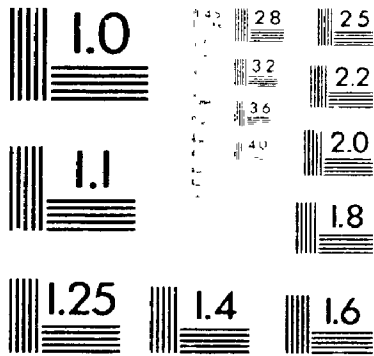


D'autre part et comme nous venons également de le suggérer³⁹, les deux premières modifications progressives--(1^P) et (2^P)--apportées au réseau dès les deux premières pièces de Le mystère de la parole ne font que subsumer d'autres: soit (3^P) la reconstitution dès la pièce initiale de ce même recueil à la nouvelle version (2j) du deuxième fil associatif toujours en train de se former à partir de **maines ouvertes** de l'amour sous forme de 'caritas'⁴⁰ mais associé, comme nous allons le voir, néanmoins et cela depuis Le Tombeau des rois⁴¹ à la lexie cœur et à l'érotisme, (4^P) la réapparition à partir de cette même pièce liminaire mais toujours dans le deuxième fil associatif de la lexie mort liée

indissolublement à la vie de laquelle elle n'est en effet qu'une partie nécessaire et indéniable⁴²; (5^P) l'apparition toujours dans cette même première pièce pour la première fois dans la poésie hébertienne de la notion d'une collectivité humaine⁴³ que nous appellerons *humanité* de qui l'habitat naturel est la terre et non pas quelque paradis céleste et imaginaire; (6^P) l'occurrence dans cette même pièce liminaire de la lexie feu se rapportant, non pas à la souffrance de la femme comme elle l'était dans *Le Tombeau des rois*⁴⁴, mais à la révolte de la femme contre l'ordre symbolique et patriarcal qui l'opprime et à sa mission prométhéenne et humanitaire⁴⁵ telle que cette mission lui est accordée non seulement en poésie par Anne Hébert dans *Mystère de la parole* mais ailleurs.⁴⁶ Voici donc les conséquences de ces quatre dernières modifications sur une deuxième phase (1C²). Je la troisième version du réseau associatif en train de se former dans *Mystère de la parole*:

(1C²)

3



MICRO

Or, ce seront sur ces quatre dernières modifications--(3^P) à (6^P)--qui sont toutes subsumées par les deux premières modifications progressives (celle de (1^P) l'apparition d'une nouvelle version (2j) du deuxième fil basé sur **mains ouvertes** et celle de (2^P) la reconstitution de la métaphore **PAIN-POÉSIE** et son extension à **PAROLE**) que nous reviendrons lors de la troisième partie analytique de ce présent chapitre. Passons ensuite à un résumé de la deuxième série--'B'--de modifications réactionnelles apportées au réseau associatif dans Mystère de la parole.

B) La deuxième série de modifications réactionnelles apportées au réseau associatif: (1^R)⁴⁷ le refus de la poète de la solitude imposée par une poésie fermée; (2^R) son refus en tant que femme de la servitude que lui impose l'ordre symbolique et patriarcal; (3^P) son refus de certains mythes et dogmes patriarcaux conçus et promulgués afin de garantir l'asservissement de la femme

À propos de cette deuxième série--'B'--de modifications et comme nous l'avons déjà suggéré afin de justifier notre emploi de l'épithète 'réactionnelles'⁴⁸ afin de les qualifier, bien que les modifications réactionnelles regroupées dans cette série n'apportent aucun élargissement direct au réseau, leur présence dans Mystère de la parole sert non seulement à confirmer le refus de la part de la poète déjà noté dès la fin du Tombeau des rois⁴⁹ de l'ordre symbolique et patriarcal mais aussi à nourrir sa subséquente révolte dans Mystère de la parole contre certains mythes et dogmes formulés et promulgués par ce même ordre afin d'assurer sa propre survie. Or et comme nous ne tarderons pas à en fournir

les preuves textuelles dans la troisième partie de ce présent chapitre, les mythes et dogmes auxquels la poésie s'attaque dans ce troisième recueil se réduisent principalement aux suivants: (1) le besoin pour l'homme de croire à une vie éternelle et au salut de son âme dans un paradis céleste et cela même au détriment de sa vie sur terre, de sorte qu'il s'avoue, à l'instar de François dans "Le Torrent", "un enfant dépossédé du monde"⁵⁰ et cela parce qu'on lui aurait appris le dégoût de ce monde⁵¹ pour qu'il se prépare mieux pour la vie éternelle au paradis après la mort⁵²; (2) la conséquente et malheureuse obsession chez l'homme de tout ce qui touche à la destruction dans le monde et à la mort⁵³ comme moyens d'accéder à cette autre vie éternelle, obsession nécrophilique qui se manifeste par des guerres et d'autres formes de violence au fond suicidaires mais dirigées contre l'humanité entière et surtout contre la femme qui, puisqu'elle porte en elle la source de la vie sur terre, est associée paradoxalement et perversément à un niveau refoulé de la conscience humaine à la mort⁵⁴; (3) le mythe d'un péché originel comme justification d'une telle peur et haine chez l'homme à l'égard de la femme et cela parce que la première femme aurait commis ce premier péché en induisant, en raison de sa lubricité, son partenaire à se détourner de Dieu, à Lui désobéir, et, ce faisant, aurait introduit la mortalité dans la vie humaine en faisant exiler l'humanité entière du paradis, (4) le mythe d'un Sauveur du sexe notamment masculin envoyé par Dieu et sacrifié par lui dans le but de racheter l'homme de ce péché originel pour qu'il puisse regagner la vie éternelle et le paradis; (5) la doctrine profondément misogyne et catholique de L'Immaculée Conception selon laquelle il aurait fallu une deuxième femme pure, une Vierge, pour repayer la faute de la première femme en concevant miraculeusement et en

Or, un examen rapide de cette troisième phase (1C³) de la troisième version du réseau ne manquera pas d'en faire ressortir certains liens importants qui s'établissent, pour la première fois depuis Les Songes en équilibre⁸¹, entre le premier fil associatif basé sur *mains fermées* et le deuxième construit à partir de *mains ouvertes* en vertu justement de l'introduction de la nouvelle série, 'B', de modifications réactionnelles dans le réseau associatif (1C) en train de se former dans Mystère de la parole. Ainsi, il importe d'abord et surtout de noter que les nouveaux liens apparaissant dans cette troisième phase (1C³) de la troisième version du réseau entre la huitième version (1h) du premier fil associatif et la dixième version (2j) du deuxième en vertu de l'introduction des trois modifications réactionnelles--(1R), (2R) et (3R)--ne favorisent plus, du moins pour le moment⁸², le rapport de réciprocité qui existait entre les deux versions antérieures et respectives--(1c) et (2i)⁸³--de ces mêmes fils associatifs à la fin des Songes en équilibre et cela malgré la réapparition dans les deux premières pièces, "Mystère de la parole" et "Naissance du pain", de Mystère de la parole de la maille commune--**PAIN-POÉSIE** --qui rejoignait les deux principaux fils associatifs dans la première version (1A) du réseau associatif dans le premier recueil et qui a été supprimée par la suite de la deuxième version (1B) du réseau dans le deuxième recueil, Le Tombeau des rois. Cela parce que, et conforme à ce que nous avons déjà suggéré⁸⁴, avant que de tels rapports réciproques ne réapparaissent dans le réseau (1C) dans Mystère de Parole, il faut d'abord que cette maille commune--**PAIN-POÉSIE** --soit étendue en raison de la révolte de la femme à **PAROLE**. Aussi et comme nous

suivre, les trois modifications réactionnelles que nous venons d'énumérer se rapportent toutes à la sixième modification progressive (6^P): soit la **révolte prométhéenne** de la poète en tant que femme, révolte accomplie par la poète lorsqu'elle s'empare du verbe menteur et sacré qu'elle transforme ensuite en parole authentique associée, comme nous l'avons déjà indiqué⁵⁷, dès la pièce liminaire de Mystère de la parole spécifiquement aux occurrences de la lexie feu. Aussi et tout en nous tenant compte du fait que les modifications réactionnelles apportées au réseau associatif dans Mystère de la parole ne se limitent pas à certaines pièces plutôt qu'à d'autres mais ont leurs traces éparpillées à travers toutes les pièces du recueil⁵⁸, allons-nous examiner tout de suite à titre d'exemples et dans le but de dégager les modifications réactionnelles des textes où elles nous semblent apparaître sous une forme plus concentrée et mieux définie les cinq pièces suivantes: (1) "Alchimie du jour", (2) "La sagesse m'a rompu les bras", (3) "Neige", (4) "Saison aveugle", (5) "Annonciation".

Ainsi et en ce qui concerne d'abord le refus de la part de la poète dans Mystère de la parole du même état d'isolement et de fermeture qu'elle s'était elle-même imposé dans Le Tombeau des rois⁵⁹, Anne Hébert réagira dès la troisième pièce, "Alchimie du jour", du recueil suivant contre une telle solitude désespérée qui ne fait que reproduire celle à laquelle la femme est reléguée depuis toujours par l'ordre symbolique et patriarcal qui cherche ainsi à la dompter et à l'asservir à ses propres besoins en contrôlant sa capacité de s'exprimer librement et en la réduisant, s'il le faut, au silence⁶⁰. Aussi la femme-sujet parlant dans cette troisième pièce de Mystère de la parole (de laquelle le caractère délibérément

énigmatique évoqué par le titre--"Alchimie du jour"--renvoie à l'hermatisme voulu de l'hypotexte de Rimbaud--"Alchimie du verbe") conseille d'abord dans les treize premières strophes du texte, en se servant du pronom 'tu', à toute femme désireuse de s'échapper de l'emprise étouffante exercée sur elle par l'ordre symbolique de rompre avec celles qui, dans leur timidité, se rendent complices de ce même ordre.⁶¹ Cela fait, cette même femme-sujet parlant propose dans les neuf strophes qui suivent une série de stratégies obscurément secrètes inspirées apparemment de l'alchimie qui mineront le système en place de l'intérieur de manière à la fois subversive, audacieuse et irrévérencieuse de sorte que celle qui s'en sert puisse enfin se libérer des contraintes que lui impose le statu quo.⁶² Dès lors, "Le jour" (qui selon La Genèse aurait été créé "au commencement" par le commandement de Dieu qui y alors "(aurait appelé) la lumière jour"⁶³) pour la seconde fois (sera) convoqué" grâce aux processus obscurs, mystérieux et régénérateurs accomplis par la femme-alchimiste, processus selon lesquels le verbe supposément 'divin' duquel l'ordre symbolique et patriarcal se sert afin de subjuger la femme sera d'abord saisi par la femme, ensuite rejeté⁶⁴ et finalement remplacé par la "parole" originelle, authentique et créatrice qui renaitra dans la dernière strophe du texte triomphante "comme un large pavot éclatant sur sa tige" (M. P., p. 83).

De même et en ce qui à trait non seulement au refus de la part de la poète en tant femme de la servitude que lui impose l'ordre symbolique et patriarcal mais aussi afin de mieux démasquer la subtilité des contraintes imposées sur la femme par ce même ordre, la poète dans "La sagesse m'a rompu les bras" dénoncera de nouveau la complicité à travers

les siècles de maintes bonnes femmes sages qui, en raison d'une certaine âpreté cruelle acquise pendant de longues années d'asservissement aux hommes et 'à la société', se mettent volontairement au service du même ordre symbolique et patriarcal qui les assujettit dans le but de pouvoir enfin exercer leur propre tyrannie de victimes sur d'autres femmes en empêchant ces dernières de se libérer du joug de l'oppression antiféministe auquel elles sont toutes soumises. Ainsi, la réaction de la femme-sujet parlant dans cette pièce à de telles "très vieille(s) femme(s) envieuses / Pleine(s) d'onction, de fiel et d'eau verte" (M. E., p. 92) sera celle d'un refus absolu et enragé de leurs sages conseils doucereux. Or, ce sera ce même refus qui précipitera la femme-sujet parlant furieuse en dehors des murs contraignants de la ville d'où elle s'enfuira afin de pouvoir enfin satisfaire son désir sexuel de plus en plus urgent parce que réprimé depuis si longtemps avec "l'ami le plus cruel" qu'elle connaisse, lui aussi "ayant (été déjà) chassé" par de bons citoyens sages "les mains pleines de pierres" de "la (bonne) ville blanche (qui) derrière nous (la femme-sujet parlant et son amant) lave son seuil où coucha la nuit" (M. E., p. 93).

Ensuite et par rapport au refus par la poète de certains mythes et dogmes véhiculés par l'ordre symbolique et patriarcal afin d'assurer sa domination non seulement sur la femme mais aussi sur l'homme, la poète dans la sixième pièce, "Neige" (dont le titre doit rappeler le texte bien connu, "Soirée d'hiver"⁶⁵, du grand spleenétique canadien, disciple selon son propre aveu de Baudelaire⁶⁶, Émile Nelligan), subvertira la notion d'un paradis céleste et éternel offert comme récompense à tous ceux et celles qui auraient obéi toute leur vie à l'ordre symbolique qui les opprime en déconstruisant l'ancien mythe véhiculé par ce même ordre symbolique (et

teinté d'un romantisme naïf et potentiellement suicidaire⁶⁷) selon lequel l'enfance--pour autant qu'elle est associée au rêve et à la pureté--serait une période merveilleuse et sacrée⁶⁸ de la vie, avant-coureur d'une vie éternelle encore plus favorisée et joyeuse après la mort⁶⁹. Ainsi, bien que la femme-sujet parlant semble se laisser emporter dès la première strophe de ce texte par le rythme hypnotisant du rêve que lui inspire le vaste paysage de neige qui s'y étale devant elle, ce rythme est abruptement brisé lors de l'enjambement qui marque le premier hémistiché du premier vers de la deuxième strophe, hémistiché dans lequel la femme-sujet parlant interrompt le rêve afin de s'aviser du danger qui la guette dans un tel état onirique:

La neige nous mêt en rêve sur de vastes plaines, sans
traces ni couleur

Veille mon cœur, ... (M. P., p. 88)

De même et comme l'a déjà signalé Jean-Michel Adam dans son étude sémiotique et détaillée de cette même pièce⁷⁰, la même brisure du rythme se répète au début des troisième et cinquième strophes du texte établissant une isotopie entre ces deux strophes et la première strophe Or (et ce que Adam néglige de relever à propos de la configuration identique de tels rejets relentissants et fractionnistes au début de ces trois strophes), ceux-ci agissent comme des freins entravant le développement du rêve chez la femme-sujet parlant. Aussi, le deuxième de ces rejets--"Sonne l'enfance couronnée"--qui se trouve au commencement de la troisième strophe arrête-t-il le rythme galopant des "coursiers

d'écume" sur lesquels la femme-sujet parlant aurait été autrement emportée dans le deuxième hémistiche de la deuxième strophe.

Veille mon cœur, la neige nous met en selle sur des
coursiers d'écume

Sonne l'enfance couronnée,..
(M P p., 88)

De même et en mettant encore plus de plomb dans les coups de fusil qui finissent par atteindre le cœur de la femme-sujet parlant dans les deux dernières strophes du poème sous la forme métonymique de l'oiseau déjà établie dans le couple associatif oiseau/cœur lors de la dernière pièce du Tombeau des rois⁷¹, le troisième rejet--"Mon cœur"--placé au début de la cinquième et dernière strophe du poème le fait conclure avec la chute abrupte de "cet oiseau" blessé qui n'est autre que le cœur désillusionné de la femme-sujet parlant en ce qui a trait à la magie de la neige associée dans les trois autres strophes, comme nous venons de le voir, au rêve et à l'enfance

La neige nous met en magie, blancheur : tale, plumes
gonflées où perce l'œil rouge de cet oiseau

Mon cœur ; trait de feu sous des palmes de gel file
le sang qui s'émerveille

Dès lors, c'est ce troisième et dernier rejet--"Mon cœur"--mis en apposition à tout ce qui suit dans cette dernière strophe ("trait de feu sous des palmes de gel file le sang qui s'émerveille") qui renvoie au premier

rejet--"Veille mon cœur"--et, ce faisant, démontre de nouveau la valeur salutaire de l'association vitale établie entre les lexies oiseau et cœur à la fin du Tombeau des rois. Cela parce que ce n'est que grâce à une telle association revivifiante entre les lexies oiseau et cœur que la femme-sujet parlant dans cette sixième pièce de Mystère de la parole peut, à l'instar de celle à la fin de la dernière pièce du Tombeau des rois, s'échapper de l'emprise potentiellement destructrice du rêve qui la tenait jusqu'à là captive. Aussi la femme-sujet parlant dans "Neige" s'émerveille-t-elle du fait que son sang chaud sous forme du "feu" continue à circuler "sous (ses) palmes (maintenant) de gel" malgré la froideur du rêve hivernal auquel elle a failli succomber

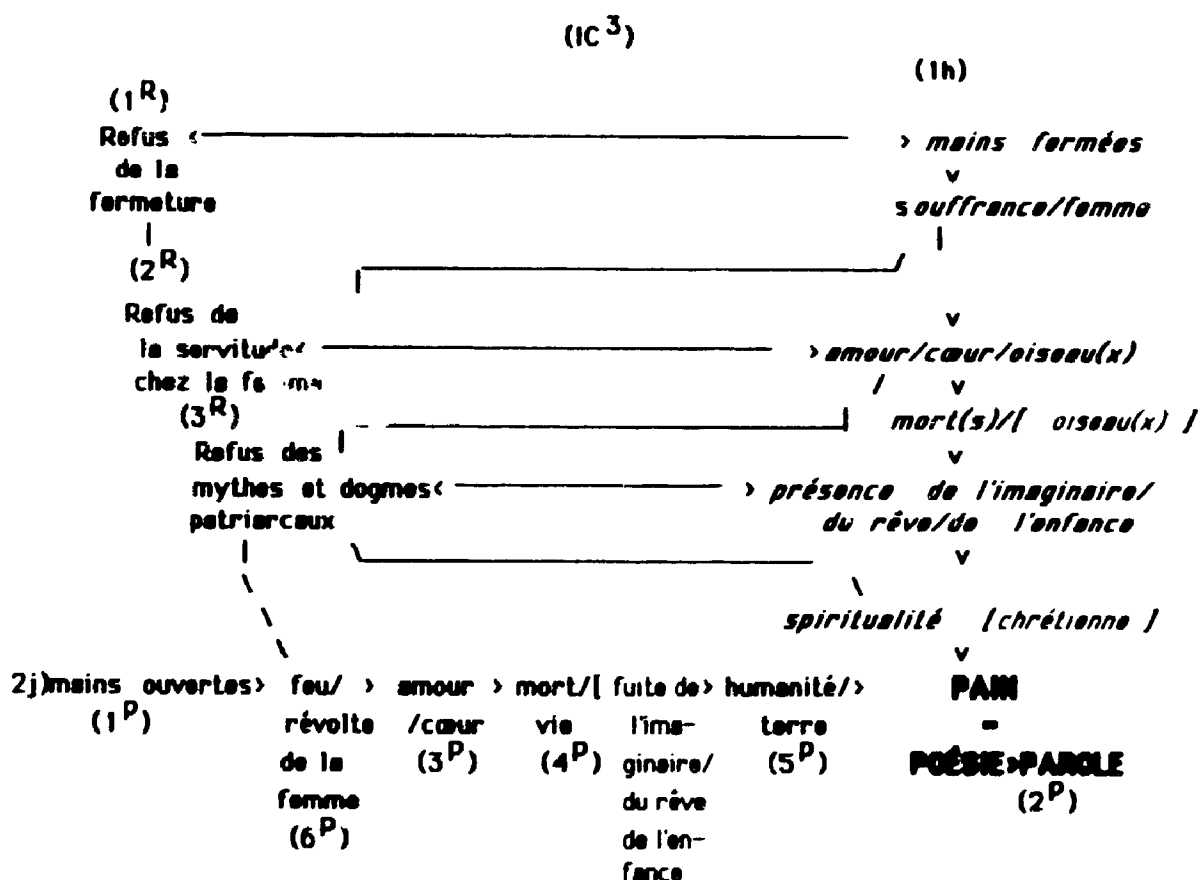
Enfin et dans le but de poursuivre sa condamnation de certains mythes et dogmes propagés par l'ordre symbolique auxquels nous continuons à accorder un respect absolu et immérité tandis qu'ils sont injurieux non seulement à la femme mais à toute l'espèce humaine, la poète dans "Annonciation" subvertira une des doctrines les plus chéries du catholicisme: celle de 'L'Immaculée Conception' selon laquelle la Vierge Marie aurait conçu miraculeusement et complètement exempte du péché originel⁷² un sauveur qui aurait été ensuite sacrifié afin de sauver l'humanité entière. Aussi la poète dans cette huitième pièce iconoclaste dénonce-t-elle d'un ton narquois et irrévérencieux "L'Annonce (supposément) faite à Marie"⁷³ par l'intermédiaire de l'ange Gabriel transformé par la poète en une bande d'anges-guerriers dissolus, affamés de sang et de sexe et "bardés de fer" (M. P., p. 98), qui finissent par violer "Dans (une) nuit (de passion et de sang)" la maîtresse du Seigneur-Dieu⁷⁴, cette

"(cette) Vierge (apocryphe) (dont le désir) brûle (et les appelle) comme une lampe allumée" (M. P., p. 98).

Ces quatre pièces de Mystère de la parole servent donc non seulement à illustrer les trois modifications réactionnelles apportées au réseau associatif dans Mystère de la parole--(1^R) le refus de la part de la poète de l'isolement et de la fermeture, (2^R) son refus en tant femme de la servitude que lui impose l'ordre symbolique et patriarcal, (3^R) son refus et sa conséquente subversion et déconstruction de certains mythes et dogmes véhiculés par ce même ordre--, mais aussi à démontrer la détermination chez la poète de poursuivre sa mission prométhéenne de révolte au cours de laquelle elle continuera à voler le verbe supposément sacré des dieux et de leurs représentants patriarcaux sur terre afin de la redistribuer sous sa forme métaphorique de **PAIN-POÉSIE-PAROLE** aux êtres humains. Ce faisant et comme nous l'avons déjà indiqué⁷⁵, la poète cherchera non seulement à se servir de la **PAROLE** poétique pour réhabiliter la réputation de la femme comme source de la vie en la faisant aimer de nouveau par l'homme dans la dernière pièce de Mystère de la parole, "Des dieux captifs"⁷⁶, mais aussi à libérer l'humanité entière de l'emprise morbide qu'exercent ces mêmes dieux qui sont eux-mêmes prisonniers de leurs propres prédictions nihilistes⁷⁷ pour que "La vie (soit) remise en marche, l'eau se romp(e) comme du pain.. (et) (l)a terre se fonde à nouveau" (M. P. p 105)

Ainsi et avant de passer à une analyse détaillée de toutes les modifications progressives et réactionnelles apportées au réseau associatif dans Mystère de la parole, il convient de reprendre la deuxième

phase (1C²)⁷⁸ de la troisième version du réseau associatif telle qu'elle apparaît dans ce troisième recueil, mais en y tenant compte de l'influence qu'exercent les trois modifications réactionnelles--(1^R), (2^R) et (3^R)--sur les rapports entre la huitième version (1h) du premier fil associatif existant depuis Le Tombeau des rois⁷⁹ et la dixième version (2j) du deuxième fil associatif déjà obtenue en raison de l'addition dans Mystère de la parole des six modifications progressives--(1^P), (2^P), (3^P), (4^P), (5^P), (6^P)--expliquées ci-dessus.⁸⁰ Voici donc la troisième phase (1C³) de la troisième version du réseau obtenue en raison des nouveaux liens introduits par les trois modifications réactionnelles:



Or, un examen rapide de cette troisième phase (1C³) de la troisième version du réseau ne manquera pas d'en faire ressortir certains liens importants qui s'établissent, pour la première fois depuis Les Songes en équilibre⁸¹, entre le premier fil associatif basé sur *mains fermées* et le deuxième construit à partir de *mains ouvertes* en vertu justement de l'introduction de la nouvelle série, 'B', de modifications réactionnelles dans le réseau associatif (1C) en train de se former dans Mystère de la parole. Ainsi, il importe d'abord et surtout de noter que les nouveaux liens apparaissant dans cette troisième phase (1C³) de la troisième version du réseau entre la huitième version (1h) du premier fil associatif et la dixième version (2j) du deuxième en vertu de l'introduction des trois modifications réactionnelles--(1R), (2R) et (3R)--ne favorisent plus, du moins pour le moment⁸², le rapport de réciprocité qui existait entre les deux versions antérieures et respectives--(1c) et (2i)⁸³--de ces mêmes fils associatifs à la fin des Songes en équilibre et cela malgré la réapparition dans les deux premières pièces, "Mystère de la parole" et "Naissance du pain", de Mystère de la parole de la maille commune--**PAIN-POÉSIE** --qui rejoignait les deux principaux fils associatifs dans la première version (1A) du réseau associatif dans le premier recueil et qui a été supprimée par la suite de la deuxième version (1B) du réseau dans le deuxième recueil, Le Tombeau des rois. Cela parce que, et conforme à ce que nous avons déjà suggéré⁸⁴, avant que de tels rapports réciproques ne réapparaissent dans le réseau (1C) dans Mystère de Parole, il faut d'abord que cette maille commune--**PAIN-POÉSIE** --soit étendue en raison de la révolte de la femme à **PAROLE**. Aussi et comme nous

avons voulu le signaler en employant l'épithète 'réactionnelle' pour qualifier la deuxième série 'B' de modifications apportées au réseau dans Mystère de la parole⁸⁵, le tout premier rapport qui s'établit dans ce troisième recueil entre les deux principaux fils associatifs en raison de la présence des trois modifications réactionnelles en est plutôt un qui met en évidence la tendance de la part de la poète d'exclure de sa poésie les associations de fermeture appartenant au premier fil associatif basé sur *mains fermées* au profit des associations d'ouverture faisant partie du deuxième fil construit à partir de *mains ouvertes*. Commentons donc tout de suite et en vue de l'analyse qui va suivre, la nature réactionnelle et pour le moment mutuellement exclusive des liens qui apparaissent dans Mystère de la parole entre les deux principaux fils associatifs en nous tenant compte du fait déjà noté⁸⁶ que toutes les modifications progressives et réactionnelles apportées aux phases diverses de cette troisième version (1C) du réseau dans ce troisième recueil se convergent sur la sixième modification progressive (6^P): *la révolte prométhéenne de la femme associée aux occurrences de la lexie feu*.

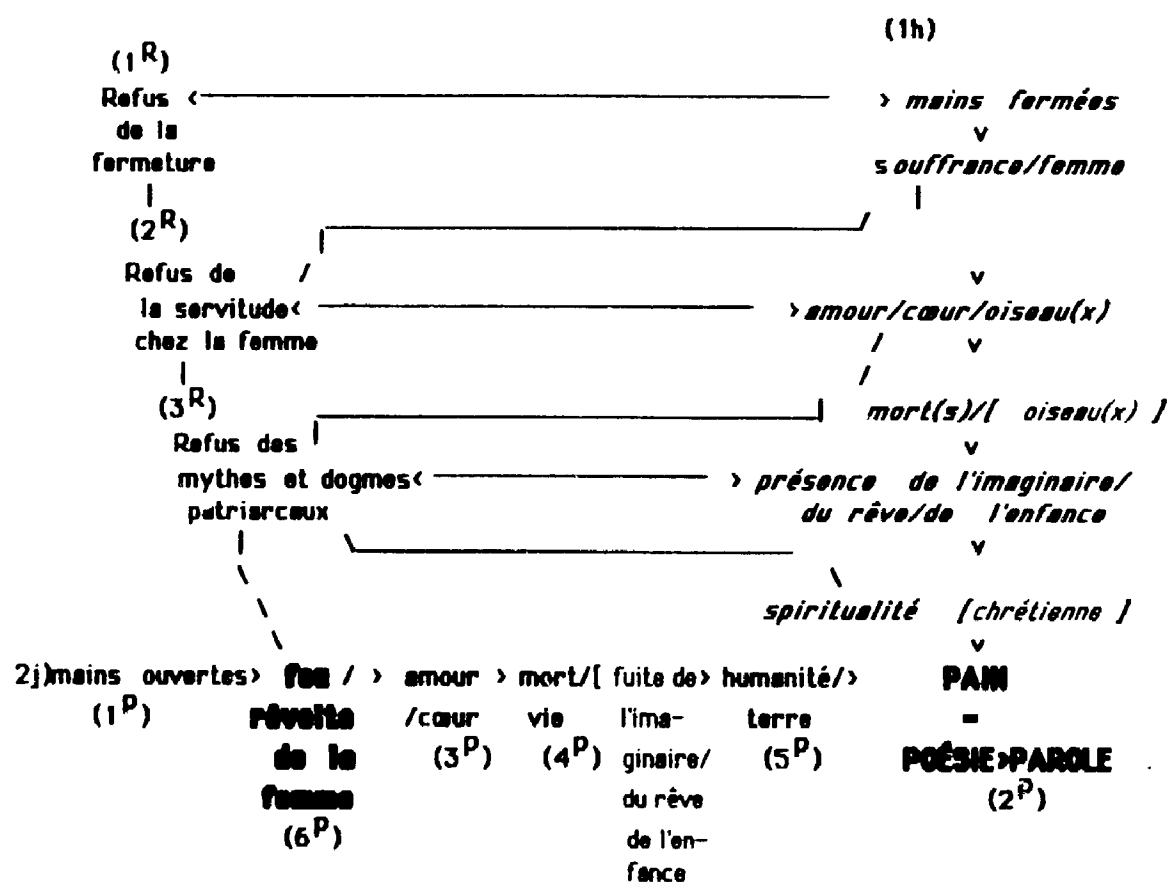
Ainsi et par rapport à cette même révolte de la femme, il importe d'abord de remarquer que les trois modifications réactionnelles s'opposent toutes aux associations de fermeture appartenant au premier fil associatif basé sur *mains fermées* de sorte que la poète dans Mystère de la parole réagira constamment contre la souffrance associée à la femme et aux *mains fermées* de celle-ci qui dominaient Le Tombeau des rois, et ne cherchera plus, comme nous venons d'ailleurs de l'observer dans "Neige"⁸⁷, à se réfugier dans une enfance idyllique associée au rêve et à l'imaginaire comme une façon de fuir la réalité de sa condition de femme

adulte. Ensuite et en ce qui a toujours trait à cette même révolte de la femme manifestée cette fois-ci sous forme du refus par la poète dans Mystère de la parole de certains mythes et dogmes patriarcaux (comme celui de L'immaculée Conception que nous venons de citer à propos de la pièce "Annonciation"⁸⁸) conçus afin d'assurer l'oppression de la femme, la poète en déconstruisant et en subvertissant un tel code symbolique et misogyne répudiera non seulement une certaine notion chrétienne et malsaine de l'amour véhiculée par l'ordre symbolique et patriarcal et dont sa critique remonte au Tombeau des rois mais aussi une autre notion également nuisible de la spiritualité. Cela parce que, et comme nous l'avons déjà observé lors de notre deuxième chapitre sur Le Tombeau des rois⁸⁹, les sentiments de deuil profond et inconsolable que la femme-sujet parlant éprouve dans ce deuxième recueil à la suite de la mort d'un être aimé se compliquent justement en raison de l'obsession érotico-morbide qu'elle manifeste à l'égard du Christ mort et sans résurrection⁹⁰, obsession qui se déplace par la suite à tout être aimé qui meurt.⁹¹ Or et comme nous l'avons également déjà démontré à ce propos⁹², une telle obsession érotico-morbide chez la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois se traduit sous forme métonymique et récurrente du couple associatif-- *oiseau(x) mort(s)* --associé d'abord à la fois avec la mort d'un être aimé et avec le Christ mort et ne subissant une "conversion positive"⁹³ qu'à la fin de la dernière pièce du recueil lorsque la lexie *oiseau(x)* se dissocie de *mort(s)* pour se rattacher au *cœur*⁹⁴ toujours vivant de la même femme-sujet parlant qui réussit enfin ainsi à liquider le deuil dont elle souffrait tout le long de ce deuxième recueil.

Ainsi c'est du refus de la part de la poète à la fin du Tombeau des rois de la spiritualité chrétienne et de l'obsession érotico-morbide l'accompagnant que le mouvement de révolte dans le recueil suivant, Mystère de la parole, est né. Et c'est précisément ce même mouvement de révolte qui aboutit à la nouvelle forme d'humanisme à perspective féministe à laquelle nous avons déjà fait allusion⁹⁵, révolte qui coïncide avec la saisie prométhéenne par la poète du verbe et la redistribution de ce verbe sous forme métaphorique de **PAIN-POÉSIE-PAROLE** à tous les êtres humains en ayant besoin. Ce n'est donc que grâce à ce mouvement généreux de révolte selon lequel la poète s'empare du verbe et le redonne transformé en parole authentique aux autres sous forme de poésie que la réciprocité entre les deux fils associatifs construits respectivement sur *mains fermées* et *mains ouvertes* est restaurée au réseau. Cela parce que les mains de la poète qui se referment d'abord sur le verbe qu'elle saisit s'ouvrent par la suite pour le remettre transformé en parole dans les mains ouvertes d'autrui.

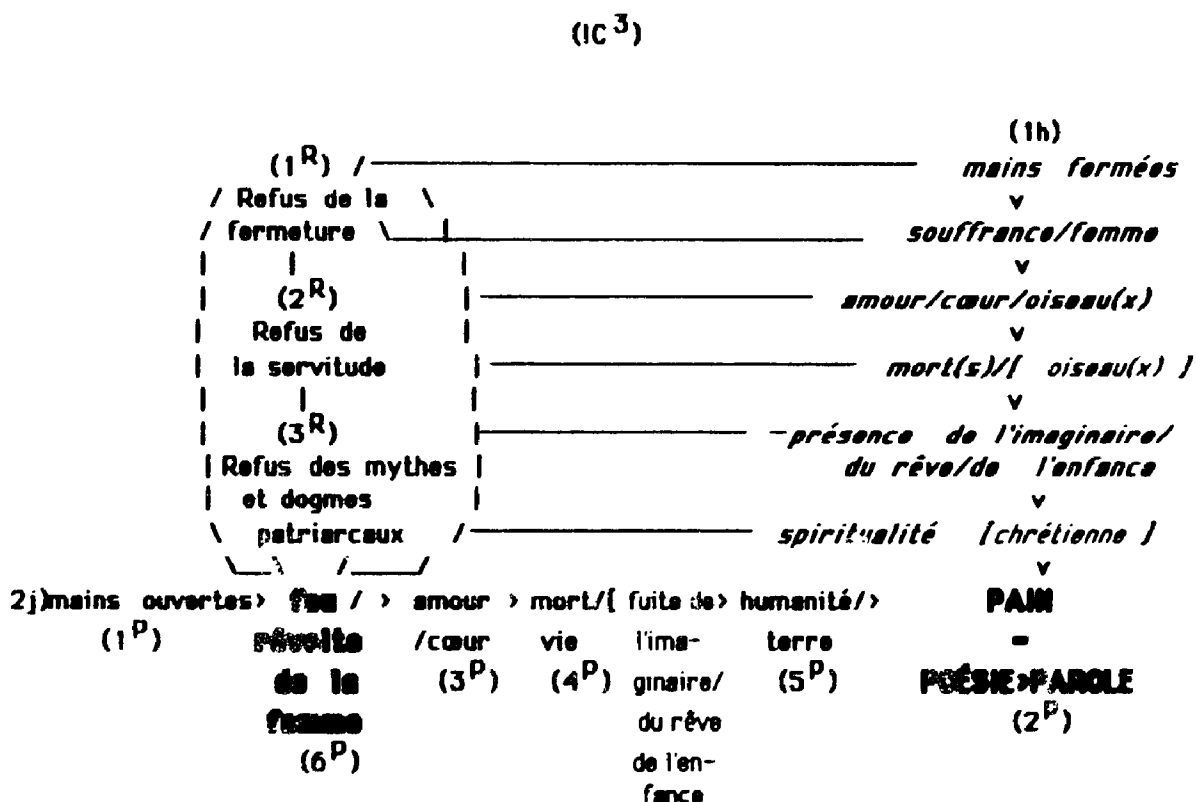
Ainsi et comme cela s'explique en raison de la place centrale que la révolte prométhéenne de la femme occupe dans la troisième version (1C) du réseau associatif en train de se former dans Mystère de la parole, nous ferons de cette révolte le point de mire de l'analyse qui va suivre. Cela parce que et comme nous l'avons déjà indiqué⁹⁶, les deux séries--'A' et 'B'--de modifications progressives et réactionnelles se convergent toutes sur cette même révolte en tant que sixième modification progressive (6²) apportée au réseau (1C) dès la première pièce du recueil, "Mystère de la parole". Aussi et comme l'indique la troisième phase (1C³) de la

troisième version du réseau associatif, cette sixième modification progressive (6^P)--la révolte de la femme associée à la lexie feu--représente-t-elle un carrefour ou une **maille de correspondance** ⁹⁷ sur laquelle se convergent justement toutes les autres mailles appartenant au réseau:

(IC³)

Ce n'est donc, et comme nous venons de l'indiquer⁹⁸, que grâce à la présence de cette sixième modification progressive (6^P) dans la troisième phase (IC³) de la troisième version du réseau associatif que le nouveau rapport de réciprocité y est enfin réintroduit. Dès lors et en

même temps que la **révolte de la femme** associée à la lexie **feu** est nourrie et sous-tendue par la deuxième série--'B'--de modifications réactionnelles, cette révolte sert à réalimenter et à renforcer ces mêmes modifications réactionnelles. Le nouveau rapport de réciprocity entre les deux principaux fils associatifs introduit par cette sixième modification progressive (6^P) et alimenté par les trois modifications réactionnelles--(1R), (2R) et (3R)--dans la troisième phase (IC³) de la troisième version du réseau associatif dans Mystère de la parole peut donc se décrire comme un circuit symbiotique dans lequel chacun des symbiotes est alimenté par les autres tout en les nourrissant:



D'autre part et conforme à ce que nous avons déjà suggéré⁹⁹, ce circuit symbiotique qui se forme dans Mystère de la parole grâce à l'introduction dans le réseau associatif de cette **maille de correspondance** qu'est la **révolte de la femme** associée aux occurrences de la lexie **fou** est constamment alimentée à son tour, en vertu de la réapparition de la maille commune--**PAIN-POÉSIE** --et son extension à **PAROLE**, par le rétablissement pour la première fois depuis Les Songes en équilibre¹⁰⁰ des liens de réciprocité entre les deux principaux fils associatifs basés respectivement sur **mains ouvertes** et **mains fermées**.

Notre résumé de la série, 'B', de modifications réactionnelles apportées au réseau associatif dans Mystère de la parole ainsi que nos remarques sur l'effet réactionnel qu'elles produisent sur le premier fil associatif basé sur **mains fermées** nous permettent donc de constater que les modifications en question servent non seulement à nourrir le mouvement grandissant de révolte chez la poète dans ce troisième et dernier recueil mais aussi à rétablir, pour la première fois depuis Les Songes en équilibre, des liens de réciprocité entre les deux principaux fils associatifs construits respectivement à partir de **mains fermées** et **mains ouvertes**. Pourtant et comme l'analyse qui suit le confirmera, les liens de réciprocité ainsi rétablis dans Mystère de la parole entre les deux principaux fils associatifs ne dépendront plus du code eucharistique qui contient **PAIN** en tant que premier élément de la métaphore et maille commune--**PAIN-POÉSIE** --qui rejoignait ces deux fils en réseau associatif dans Les Songes en équilibre.¹⁰¹ Dès lors et en conséquence

directe de la répudiation de la part de la poète du symbolique chrétien et patriarcal dans Le Tombeau des rois, sa révolte dans Mystère de la parole entraînera la désacralisation subvertissante de ce premier élément, **PAIN**, et sa subséquente revalorisation humanisante lors de l'extension de la métaphore **PAIN-POÉSIE** à **PAROLE : PAIN-POÉSIE-PAROLE**. Ainsi et comme l'affirmerait plus tard Anne Hébert elle-même dans "Poésie, solitude rompue" (où elle aurait ironiquement recours à certains intertextes sacrés et bien connus¹⁰²) à propos de la fonction communicatrice et salvatrice de la parole et du travail accompli par tout poète¹⁰³ qui réussit à s'exprimer authentiquement:

La poésie n'est pas le repos du septième jour. Elle agit au cœur des six premiers jours du monde, dans le tumulte de la terre et de l'eau confondus, dans l'effort de la vie qui cherche sa nourriture et son nom. Elle est soif et faim, pain et vin...

Et moi, je crois à la vertu de la poésie, je crois au salut qui vient de toute parole juste, vécue et exprimée. Je crois à la solitude rompue comme du pain par la poésie.

("P.S.R.", p. 71)

Aussi et comme nous l'avons déjà indiqué à propos des occurrences de **PAIN** dans la deuxième pièce--"Naissance du pain" de Mystère de la parole¹⁰⁴, **PAIN** y désigne-t-il d'abord et surtout, non pas le corps mutilé du Christ circulant grotesquement en tant que symbole nécrophilique d'un amour spirituel et impossible parmi les fidèles lors de l'Eucharistie mais plutôt, cet aliment de base le plus habituel dans le

régime de tous les êtres humains de souche européenne, "ce vieux trésor tout contenu en sa stricte nécessité" (M. P., p.76), dont Anne Hébert y commémore l'arrivée au monde. Aussi est-ce grâce à notre travail quotidien et sain que nous, êtres humains, accomplissons chaque jour "à la sueur de (nos) visage(s)"¹⁰⁵ dans le but, non pas de nous faire punir constamment et de façon masochiste en tant qu'enfants rebelles issus d'une première mère pécheresse à la suite d'une première faute quelconque commise dans la nuit du temps contre un prétendu Dieu-Père vengeur et repaÿé lors du sacrifice sadique de son fils mais, de nous nourrir de façon aussi spirituelle que matérielle de précisément ce même esprit d'amour et de générosité qui nous pousse à vouloir garantir la continuité de notre espèce en pourvoyant à son alimentation. Ainsi la restauration de la maille commune **PAIN-POÉSIE** au réseau associatif dans Mystère de la parole ainsi que la désacralisation du premier élément--**PAIN**--de cette même maille métaphorique se rapportent également et directement à l'introduction dans la troisième version (1C) du réseau associatif en train de se former dans ce troisième recueil de cette **maille de correspondance** qu'est la sixième modification progressive (6^P): **la révolte de la femme** associée à la lexie **fou**.

Notre résumé des deux séries--'A' et 'B'--de modifications progressives et réactionnelles apportées à la troisième version (1C) du réseau associatif qui s'établit dans Mystère de la parole ayant donc fait ressortir la sixième modification progressive (6^P)--**la révolte de la femme** associée aux occurrences de la lexie **fou** dès la première

pièce du recueil qui partage le même titre que ce recueil--comme maille centrale ou **maille de correspondance** sur laquelle se convergent toutes les autres mailles appartenant au réseau, nous concentrerons nos démarches analytiques dans la troisième et dernière partie de ce présent chapitre sur les deux pièces en particuliers de Mystère de la parole auxquelles nous avons déjà fait allusion dans la première partie de ce même chapitre.¹⁰⁶ Passons donc tout de suite à une lecture intertextuelle inspirée de la méthode de Riffaterre de ces deux textes que sont "Mystère de la parole" et "Eve, analyse qui aura comme but de vérifier la présence dans l'un ou l'autre de ces textes de l'une ou l'autre des deux séries--'A' ou 'B'--de modifications progressives ou réactionnelles.

Analyse des deux séries, 'A' et 'B', de modifications progressives et réactionnelles apportées au réseau associatif dans Mystère de la parole : une lecture intertextuelle de "Mystère de la parole" et "Eve".

*Ce soir,
Le monde est vieux
Et je m'ennuie.
Tout est rangé
Et rectiligne
Dans la ville.
Pour fêter le printemps
En moi pourtant
Il est une voix
D'une fraîcheur
De commencement du monde,
Et touchée de je ne sais quel malheur,
Qui chante
Avec seulement trois notes;
Petite Eve intacte
En trois notes
Qui bouleversent le cœur éternel.
(Anne Hébert, "Eve", dans Les Songes en équilibre)*

Nos démarches analytiques dans cette troisième partie du présent chapitre consacré à Mystère de la parole vont se concentrer sur deux pièces en particulier: la première pièce du recueil, "Mystère de la parole", et l'avant-dernière, "Eve". Cela non seulement, et comme nous l'avons précédemment expliqué¹⁰⁷, en raison de la redondance paratextuelle et pour cela significative¹⁰⁸ des titres respectifs donnés par la poète à ces deux pièces mais aussi et surtout parce que chacun de ces deux textes regroupe en lui tout seul la plupart de l'une ou de l'autre des deux

séries--'A' ou 'B'--de modifications progressives ou réactionnelles apportées au réseau associatif dans Mystère de la parole. Dès lors et en raison précisément de la concentration de l'une ou de l'autre de ces deux séries de modifications dans l'une ou l'autre des deux pièces en question, nous aurons recours à une double lecture "heuristique"¹⁰⁹ et "herméneutique"¹¹⁰ à la Riffaterre de chacun des deux textes afin d'y vérifier la présence de l'une ou de l'autre des deux séries de modifications progressives ou réactionnelles apportées au réseau associatif dans ce troisième recueil telles que nous venons de les résumer dans la deuxième partie de ce présent chapitre.

Cela fait, il en ressortira que la révolte humanitaire de la poète sous forme de sa saisie prométhéenne de la parole associée dès la pièce liminaire, "Mystère de la parole", du recueil aux premières occurrences de la lexie feu sous-tendra et nourrira la nouvelle forme révolutionnaire et libératrice d'humanisme à perspective féministe à laquelle nous avons déjà fait allusion à plusieurs reprises au cours de cette étude¹¹¹. humanisme néanmoins subvertissant et pour cela en fin de compte salutaire qui prendra son point de départ dans la réhabilitation dès l'avant-dernière pièce, "Eve", de cette première femme en tant que source originelle de la vie humaine et dans la transformation de cette même femme, archétype judéo-chrétien de la femme malfaisante et maudite¹¹², en femme révoltée fournissant un modèle d'insurrection constante et infatigable contre l'ordre symbolique et patriarcal qui continue à dominer et à opprimer toute l'humanité. Passons donc toute de suite à une analyse des modifications progressives et réactionnelles apportées au réseau associatif dans ces deux pièces-échantillons de Mystère de la parole que

sont "Mystère de la parole" et "Eve".

Analyse de la première série, 'A', de modifications progressives apportées au réseau associatif dans "Mystère de la parole": la découverte de l'hypogramme de la mission et de la révolte prométhéennes chez la poète en tant que principe séminal¹¹³ du texte et du recueil

Qui est-il, dans la mythologie, celui qui a dérobé le feu? Je crois que c'est le poète. C'est Virginia Woolf aussi qui disait qu'écrire c'est retrouver des étincelles, les mains pleines de feu: on risque de se brûler mais il faut avoir la patience et le courage d'aller les chercher. Écrire, c'est vraiment jouer avec le feu. Anne Hébert¹¹⁴

Comme notre analyse de cette première pièce--"Mystère de la parole"--qui partage le même titre que le recueil dans lequel elle apparaît ne tardera pas à le démontrer, cette pièce liminaire est également un texte séminal en ce qu'il introduit toutes les graines poétiques qui germineront à travers le recueil, Mystère de la parole, sous forme des modifications progressives déjà énumérées.¹¹⁵ Aussi et ce que notre analyse à la mode de Riffaterre de cette première pièce tellement fécondatrice nous aidera à dévoiler, toutes les modifications progressives en question s'y convergeront-elles sur une seule solution, ou hypogramme¹¹⁶, qui se découvrira lors d'une deuxième lecture rétroactive¹¹⁷ visant à résoudre les agrammaticalités¹¹⁸ auxquelles on se heurte au cours d'une première

lecture heuristique.¹¹⁹ Or, c'est la découverte de ce même hypogramme à la suite d'une telle relecture herméneutique¹²⁰ qui nous permettra de suppléer les lacunes rencontrées lors d'une première lecture et de reconstituer non seulement la mimésis du texte mais aussi ce que Riffaterre appellerait sa "signifiante poétique".¹²¹ Cela parce qu'une telle signifiante est reliée directement à cette unité primordiale du concept producteur qu'est l'hypogramme, lui-même responsable de la sémiosis du texte et réapparaissant à travers le texte sous diverses variantes d'un seul et même thème: la mission et la révolte prométhéennes de la poète selon lesquelles celle-ci se charge de s'emparer du verbe sacré des dieux comme si celui-ci était du feu et de transformer ce verbe menteur et opprimant en parole authentique et libératrice.

Dès lors et comme nous allons le voir, la signifiante poétique de cette pièce à la fois liminaire et séminale qu'est "Mystère de la parole" se rapportera directement à ce que nous avons précédemment identifié comme le placement-carrefour¹²² en tant que **maître de correspondance** par rapport à sa fonction symbiotique¹²³ (étant à la fois générateur et récepteur) dans la troisième version (1C) du réseau associatif établie dans Mystère de la parole de la sixième modification progressive (6^P) apportée à ce réseau: **la révolte de la femme** qui est liée dans ce troisième et dernier recueil, comme nous l'avons déjà indiqué¹²⁴, aux toutes premières occurrences de la lexie **feu** dans la première pièce du recueil, "Mystère de la parole". Pourtant, avant de procéder à une deuxième lecture rétroactive et herméneutique de cette pièce à la fois liminaire et séminale au cours de laquelle se dévoilera

l'hypogramme de la révolte prométhéenne de la femme sous forme de la sixième modification progressive (6^P) apportée au réseau (1C) dans Mystère de la parole, nous allons entreprendre une première lecture heuristique de "Mystère de la parole" qui en fera dégager les cinq autres modifications progressives.

La première lecture heuristique de "Mystère de la parole": le dégagement du texte des cinq premières modifications progressives

Ainsi et au cours de cette première lecture heuristique de cette première pièce-échantillon, nous nous occuperons à dégager du texte les cinq premières modifications progressives telles que nous les avons identifiées lors de notre résumé des modifications progressives et réactionnelles apportées à la troisième version (1C) du réseau associatif dans Mystère de la parole: soit, (1^P) la réapparition d'une nouvelle version (2j) du deuxième fil associatif construite à partir de mains ouvertes ; (2^P) la reconstitution de la métaphore **PAIN-POÉSIE** et son extension à **PAROLE** ; (3^P) la reconstitution à la nouvelle version (2j) du deuxième fil associatif en train de se former à partir de mains ouvertes de la lexie **amour** associée à la lexie **cœur** et à l'érotisme; (4^P) la réapparition dans ce même deuxième fil associatif (2j) de la lexie **mort** liée à la **vie**; (5^P) l'apparence dans ce même deuxième fil associatif (2j) du concept d'une collectivité humaine--humanité --associée à son habitat naturel, la **terre**. Or, une fois que ces cinq premières modifications progressives auraient été dégagées du texte, nous passerons à une deuxième lecture

herméneutique qui aura comme but d'interpréter ces mêmes cinq premières modifications progressives en se concentrant sur la sixième modification progressive (6P) en tant que **maille de correspondance** sur laquelle toutes les autres mailles dans la troisième version (1C) du réseau associatif établie dans Mystère de la parole se convergent: **la révolte prométhéenne de la femme** liée aux premières occurrences de la lexie **feu** dans la pièce initiale "Mystère de la parole" de ce troisième et dernier recueil.

*Les deux premières modifications progressives apportées au réseau associatif dans "Mystère de la parole": (1^P) la réapparition d'une nouvelle version (2j) du deuxième fil associatif contruit à partir de mains ouvertes et (2^P) la reconstitution de la métaphore **PAIN-POÉSIE** et son extension à **PAROLE***

D'abord et comme nous l'avons déjà signalé en ce qui a trait à la première de ces deux premières modifications apportées au réseau associatif (1C) dans "Mystère de la parole"¹²⁵, la réapparition du deuxième fil associatif construit à partir de mains ouvertes --(1^P)--commence avec l'acceptation par la femme-sujet parlant dès la première strophe du texte de ce qu'elle commence à identifier plus précisément dans la deuxième strophe d'abord comme "le feu (qui) nous fut ainsi remis" (M P, p. 73) et ensuite dans la onzième strophe comme une "mission du feu et de la brûlure" (M P, p. 74) qui lui fut ironiquement confiée en tant que femme sous forme symbolique et

hautement masculine d'une "épée nue" (M. P., p. 73) qui lui est "posée" à partir de la première strophe "sur (ses) deux mains (ouvertes)" (M. P., p. 73).

Ensuite et par rapport à la deuxième de ces deux premières modifications progressives apportées au réseau associatif (IC) dans cette même première pièce du recueil, bien que la réintroduction de la métaphore à deux éléments--**PAIN-POÉSIE** --et son extension à un troisième élément--**PAROLE** --(2^P) ne commence à apparaître de manière explicite qu'à partir de la deuxième pièce du recueil--"Naissance du pain"--, les deux premiers éléments de cette métaphore--**PAIN** et **POÉSIE** --se retrouvent néanmoins déjà de manière implicite dans "Mystère de la parole" en raison de la redondance sémantique et paratextuelle du troisième élément--**PAROLE** --qui y figure non seulement dans le titre de la pièce, "Mystère de la parole" (qui est d'ailleurs identique au titre du recueil) mais aussi dans les douzième et seizième strophes du poème.¹²⁶

Aussi une relecture de cette même première pièce--"Mystère de la parole"--effectuée à partir de la deuxième pièce--"Naissance de pain"--, fait-elle ressortir l'isotopie existant dans ces deux pièces entre l'arrivée dans le monde dans la première pièce de "la parole (qui) s'(y) fonde" (M. P., 74) et le pain qui naît dans la deuxième pièce. D'autre part, cette même isotopie existant entre **PAIN** et **PAROLE** est confirmée dès le début de la première strophe de la deuxième pièce, "Naissance du pain", en raison de l'indirection polysémique de la sémantique hébertienne. Ainsi "le pain", qui s'identifie dans la première strophe du texte à "(un) vieux trésor tout/

contenu en sa stricte nécessité" que la femme-sujet parlant essaie de "faire parler" (M. P., p. 76), y finit par signifier un "vieux trésor" de mots et cela en raison d'une ambiguïté à la fois homophonique et étymologique qui fait que le mot "trésor", qui ressemble phonétiquement et graphiquement au et provient en effet du substantif grec 'thésaurus', retrouve dans le texte hébertien sa signification originelle de 'lexicologie'. À cette première équivoque s'ajoute ensuite une deuxième créée par l'homophonie implicite existant entre "contenu" et 'contes tenues' et confirmant la signification communicatrice de la lexie **PAIN** dans la poésie hébertienne et son équivalence à **PAROLE** à partir des deux premières pièces, "Mystère de la parole" et "Naissance du pain" de Mystère de la parole. Ainsi c'est l'isotopie entre **PAROLE** et **PAIN** établie dans ces deux premières pièces qui sous-tend la réapparition de la métaphore **PAIN-POÉSIE** et son extension à **PAROLE** dans "Naissance du pain" où la **PAROLE** de la poète est effectivement redistribuée sous forme de **PAIN** à tous les êtres humains en ayant besoin, à "toute (cette) meute servile qui mâchonne des mots comme des herbes depuis les aubes les plus vieilles" (M. P., p. 76).

La troisième modification progressive apportée au réseau associatif dans "Mystère de la parole: (3^P) la réapparition du couple associatif amour/cœur dans le deuxième fil associatif construit à partir de mains ouvertes où il est lié à la mission dont la poète s'y charge

Le premier élément constituant du couple associatif amour/cœur

réapparaît en effet sous forme de "charité" dès la troisième strophe¹²⁷ de "Mystère de la parole" où un tel amour est associé à la lexie cœur¹²⁸ et cela d'ailleurs, comme nous le savons¹²⁹, depuis Le Tombeau des rois. Pourtant, dans cette première pièce de Mystère de la parole, la confusion sado-masochiste entre la charité 'chrétienne' et l'érotisme spirituel dont souffrait la femme-sujet parlant dans le recueil précédent disparaît. Cela parce que les pulsions érotiques de la femme n'y sont plus sublimées dans l'expérience douloureuse de son deuil associé à la mort du Christ comme modèle érotico-morbide de ce que devrait être, selon l'ordre symbolique et chrétien, l'amour humain. Désormais, la charité--toujours comprise dans le sens d'un amour du prochain--ne sera dans Mystère de la parole que ce que Kristeva appelle dans Histoires d'amour "(un) mouvement de l'agapê"¹³⁰, mais une agapê désacralisée en raison de la liquidation par la femme-sujet parlant depuis la fin du Tombeau des rois de son deuil associé à la mort du Christ. Dès lors et à l'encontre de "l'agapê chrétienne"¹³¹ dont parle Kristeva, le premier mouvement de l'agapê--celui de l'amour de Soi--n'aura plus besoin dans Mystère de la parole de passer par le deuxième mouvement à vrai dire pervers--celui de la perte de Soi dans un Dieu-le-Père censé aimer tout le monde en raison du sacrifice sadique de son fils--afin d'arriver à la charité ou troisième mouvement, de sorte que, dans "Mystère de la parole", "l'amour de Soi (et non pas l'amour de Dieu devient) le prototype de tout amour"¹³² et "La résorption du narcissisme dans la figure d'un Soi-même (s') éten(d) à tous les proches..."¹³³

Ainsi et conforme à ce que Kristeva suggère, l'amour de Soi, qui est réabsorbé dans la poésie hébertienne à partir de "Mystère de la parole"

dans l'amour du prochain, est marqué justement par l'apparition d'un "«nous» qui prend la place de...Moi".¹³⁴ Dès lors, les associations nécrophiliques jadis associées dans Le Tombeau des rois à la sexualité réprimée de la femme-sujet parlant qui s'énonçait surtout, et comme nous l'avons déjà fait remarquer¹³⁵, comme (un) 'je' seront remplacées dès cette première pièce de Mystère de la parole par des associations revivifiantes se rapportant à la capacité régénératrice de la sexualité féminine et énoncées par une femme-sujet parlant qui se sert d'un 'nous' au lieu de (d'un) 'je' pour signaler la fin de son isolement et le début de son ouverture vers autrui.

D'autre part et comme nous allons le voir, la réhabilitation de la libido de la femme dans cette première pièce sera marquée par la surdétermination du cliché 'mère-terre' qui reviendra sous diverses formes à partir de la cinquième strophe du texte. Ainsi les sentiments de deuil inconsolable dont souffrait la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois en raison de la mort d'un Christ sans résurrection disparaîtront dans cette première pièce de "Mystère de la parole" au profit d'une nouvelle foi humaniste et féministe dans la femme en tant que source éternelle du renouvellement de l'humanité.

La quatrième modification progressive apportée au réseau associatif dans "Mystère de la parole: (4^P) la réapparition de la lexie mort dans la deuxième fil associatif mais rattachée à la vie

Ensuite et faisant suite à la troisième modification progressive

(3^F)--celle de la réapparition du couple associatif amour/cœur qui combine dans "Mystère de la parole" l'érotisme avec la charité et rétablit de ce fait le lien entre la régénération du monde et la sexualité de la femme-- , c'est précisément dans la femme que la vie et la mort (dont le deuxième élément de cette apparente dichotomie ne constitue en effet qu'une partie intégrale du premier) se réunissent dès la cinquième strophe du texte dans laquelle la femme-sujet parlant annonce que "La vie et la mort en nous reçurent droit d'asile, se regardèrent avec des yeux aveugles, se touchèrent avec des mains précises" (M. P., p. 73). Ainsi, s'il est certain que chaque individu humain en vertu de sa mise au monde est destiné à mourir, il est également vrai que tout être humain--homme et femme--contient en lui ou en elle de quoi assurer la survie de l'espèce. Dès lors, la pulsion de mort, qui s'aggrave chez l'individu en raison du symbolique mortifère et potentiellement suicidaire du Christ mort et sans résurrection, est surpassée sinon complètement liquidée dans "Mystère de la parole" par la résurgence de la pulsion de vie: à savoir, les désirs libidinaux qui augmentent au fur et à mesure que diminue la pulsion de mort.¹³⁶ À ce même propos, on n'a qu'à penser à la sublimation de ces mêmes désirs libidinaux par des ascètes religieux(euses) qui les déplacent depuis des siècles sur la figure du Christ en tant qu'amant spirituel.

La cinquième modification apportée au réseau associatif dans "Mystère de la parole": (5^P) l'introduction du concept de l'humanité lié à son habitat naturel, la terre

Dès l'abord, la mission dont la poète se charge à partir de la première

strophe du texte--soit de s'emparer du verbe menteur et opprimant des représentants de l'ordre symbolique et patriarcal et de transformer ce verbe en parole qui sera par la suite redistribuée à tous les êtres humains qui resteraient autrement silencieux--se revêt d'un but humanitaire. D'autre part et puisqu'il est infiniment plus facile d'exercer son autorité sur des gens muets que sur ceux et celles qui savent s'exprimer, la redistribution éventuelle de la parole par la poète constitue un acte non seulement de générosité mais aussi d'insurrection contre l'ordre symbolique et patriarcal qui domine, puisqu'un tel acte a de fortes chances à inciter d'autres à la révolte. Aussi la femme-sujet parlant s'adresse-t-elle dans les quatorzième et quinzième strophes du texte non seulement à tous les êtres humains qui ont dû rester jusqu'alors silencieux mais aussi à tout individu ayant "reçu la fonction de la parole", pour que "celui(-ci)" accepte la responsabilité accompagnant la possession de la parole et "prenne en charge" ces mêmes êtres humains, ces mêmes "frères les plus noirs...où s'exaspèrent des voix captives" (M. P., p. 75), afin que le monde se transforme et que "soient justifiés les vivants et les morts en un seul chant parmi l'aube et les herbes" (M. P., p. 75).

Une première lecture heuristique de "Mystère de la parole" ayant ainsi servi à dégager du texte les cinq premières modifications apportées au réseau associatif (IC) telles que nous les avons déjà résumées dans la deuxième partie de ce présent chapitre, passons ensuite à une deuxième lecture herméneutique du texte qui aura comme but de découvrir, à travers les diverses formes sous lesquelles il apparaît, le seul et unique hypogramme responsable de la sémiotique du texte.

La deuxième lecture herméneutique de "Mystère de la parole": la découverte de l'unique hypogramme de la révolte sous-tendant la production du texte sous forme de la sixième modification progressive--(6^P)--la révolte de la femme liée aux premières occurrences de la lexie feu

Or et comme nous l'avons précédemment indiqué à ce propos¹³⁷, un tel hypogramme s'identifiera à cette **maille de correspondance** sur laquelle toutes les autres mailles faisant partie de la troisième version (1C) du réseau associatif se convergent dans cette première pièce séminale de Mystère de la parole: à savoir, cette sixième modification progressive (6^P) qu'est **la révolte de la femme** associée aux premières occurrences de la lexie **feu** dans cette même pièce-échantillon. Aussi et comme nous allons le voir, les trois occurrences de la lexie **feu** dans les deuxième, onzième et quatorzième strophes de cette première pièce de Mystère de la parole renvoient-elles à ce seul et unique hypogramme qui représente la révolte de la femme et qui est néanmoins le produit de trois éléments constitutants¹³⁸ dont deux hypo-mythèmes et un seul hypotexte biblique¹³⁹ qui sous-tendent tous et en même temps les derniers mots autrement énigmatiques apparaissant à la fin de la quatorzième stophe du texte lors de la troisième occurrence de la lexie **feu**: "langues / de feu au solstice de la terre" (M. P., p. 75).

Or et comme notre deuxième lecture herméneutique du texte ne tardera pas à le démontrer, les rapports entre ces trois éléments constitutants seront d'abord celui d'une contamination et ensuite celui d'une subversion. Ainsi et en même temps que l'unique hypotexte biblique

sera rapidement contaminé par le premier hypo-mythème, celui-ci subira une pareille influence contaminatrice en raison de la présence du deuxième hypo-mythème qui finira par l'emporter sur les deux autres éléments constituants en assimilant complètement le premier de ceux-ci, le premier hypo-mythème, avant de déconstruire et de subvertir le troisième, l'unique hypotexte biblique.

Découvrons alors le seul et unique hypogramme responsable de la sémiosis du texte en identifiant plus précisément les trois éléments constituants qui le composent et qui se rapportent tous aux trois occurrences de la lexie **feu** dans les deuxième, onzième et quatorzième strophes du poème. Pour ce faire et conformément aux démarches analytiques que pourrait suggérer une lecture rétroactive du texte, nous allons procéder en abandonnant l'ordre linéaire selon lequel les trois occurrences de la lexie **feu** apparaissent dans le texte et en commençant notre deuxième lecture herméneutique en reprenant la dernière de ces trois occurrences dans la quatorzième strophe afin d'en expliquer les deux autres à la lumière de celle-ci.

Le troisième élément constituant du hypogramme: l'unique hypotexte biblique

D'abord et en ce qui concerne l'unique hypotexte biblique, bien que celui-ci (qui se rapporte à l'arrivée du Saint Esprit sous forme des "langues de feu" descendant sur les apôtres au moment de la Pentecôte à la suite de l'Ascension du Christ¹⁴⁰) ne figure explicitement, et comme nous venons de l'indiquer¹⁴¹, qu'à la fin de la quatorzième strophe de "Mystère

de la parole" ("langues / de feu au solstice de la terre"), sa présence s'y annonce néanmoins de manière implicite à partir du titre même de cette première pièce, "Mystère de la parole". Cela parce que ce titre regroupe deux lexies, 'mystère' et 'parole', provenant toutes les deux du même code hiératico-chrétien contenant la lexie feu comme signe de la présence du Saint Esprit et dans lequel 'mystère' signifie tout dessein divin d'abord occulté de la raison humain¹⁴² et 'parole' la révélation d'un tel dessein aux hommes par le Christ revenu sous forme du Saint Esprit et inspirant Les Évangiles, comme l'explique le premier chapitre de l'Évangile selon Jean:

Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu... Et la Parole a été faite chair, et elle a habité parmi nous, pleine de grâce et de vérité; et nous avons contemplé sa gloire, une gloire comme la gloire du Fils unique venu du Père... Et nous avons tous reçu de sa plénitude et grâce pour grâce; car la loi a été donnée par Moïse, la grâce et la vérité sont venues par Jésus-Christ. Personne n'a jamais vu Dieu; le Fils unique, qui dans le sein du Père, est celui qui l'a fait connaître. ¹⁴³

Ainsi le troisième élément constituant de l'hypogramme responsable de la sémiotique du texte est l'arrivée de la parole du Christ parmi les hommes sous forme des ces "langues de feu" apparaissant à la fin de la quatorzième strophe du texte hébertien mais en combinaison avec une indication énigmatique--"au solstice de la terre"--quant au moment auquel une telle parole christique aurait été en effet reçue. Or et comme nous venons de le suggérer¹⁴⁴, puisqu'une telle indication temporelle renvoie

aux deux autres éléments constitutants de l'hypogramme, il faudra d'abord identifier ceux-ci afin de comprendre la pleine signification intertextuelle du groupe complet, "langues / de feu au solstice de la terre". Revenons donc aux deuxième et première occurrences de la lexie **feu** dans "Mystère de la parole" afin de cerner de manière plus précise les deuxième et premier éléments constitutants de l'hypogramme responsable de la sémosis du texte.

Le deuxième élément constituant de l'hypogramme: la révolte de Prométhée en tant que premier hypo-mythème

Ensuite et à propos du premier hypo-mythème qui raconte la révolte de Prométhée selon laquelle celui-ci aurait volé le feu des dieux pour le redonner aux hommes afin que ces derniers puissent faire cuire leur nourriture, se chauffer et survivre, ce premier hypo-mythème se confond avec l'unique hypotexte biblique déjà identifié en raison du seul élément qu'ils ont en commun: le **feu**. Ainsi et à un premier niveau de contamination intertextuelle, une même "mission du feu et de la brûlure" réunit le Christ et Prométhée. Ensuite et à un deuxième niveau de contamination qui ne fait que procéder du premier, la parole en tant que feu prométhéen transmise aux hommes par le Christ s'avère beaucoup plus qu'un simple outil de salut. Cela parce que cette même **parole-feu** possède la possibilité d'inciter les hommes, à l'instar de Prométhée, à une révolte non seulement contre les dieux/Dieu mais aussi contre l'ordre symbolique qui maintient ces dieux/Dieu en place. Dès lors et en raison de l'équivalence établie dans le texte hébertien entre les "mission(s)

(respectives) du feu et de la brûlure" de Prométhée et du Christ, le Christ devient lui-même un héros révolté dont la parole subversive, puisque cette parole répudiait la vieille loi juive de Moïse contenue dans L'Ancien Testament et d'après laquelle toute l'humanité fut condamnée par Dieu à mourir en raison du péché originel, avait le pouvoir non seulement de délivrer les hommes de la mort mais aussi de les inciter à se révolter contre l'ordre symbolique et patriarcal qui les opprimait.¹⁴⁵

Le premier élément constituant de l'hypogramme: la femme comme source régénératrice du monde en tant que deuxième hypo-mythème

Enfin et en ce qui à trait au premier hypo-mythème--la révolte de Prométhée (et aussi comme nous venons de l'indiquer celle du Christ), cette révolte se relie à celle déjà indiquée de la femme-sujet parlant dans Mystère de la parole. Cela parce que l'histoire du héros grec fournit à cette même femme dans ce troisième recueil un modèle de la révolte humaine (ne serait-ce que du sexe masculin) contre l'ordre symbolique et patriarcal, modèle que la femme se récupère pour elle-même jusqu'à même s'en 'revêtir' dès la première strophe du poème dans laquelle, comme nous y avons déjà fait allusion¹⁴⁶, elle reçoit en guise de chevalier-héros l'"épée nue" (M. P., p.73) qui lui est "posée" entre ses "deux mains (ouvertes)" (M. P., p.73) en tant que symbole de la "mission du feu et de la brûlure" (M. P., p.74) qu'elle y accepte d'entreprendre. Dès lors et pour autant que ce modèle de la révolte humaine véhicule précisément l'archétype masculin du héros révolté, il se déconstruira sous l'influence

subversive exercée sur le texte par la présence du deuxième hypo-mythème encore plus vieux que le premier et auquel nous avons précédemment fait allusion¹⁴⁷: celui bien entendu de la femme en tant que source régénératrice du monde. Aussi, le mythe de la révolte de Prométhée qui se confond avec l'histoire du Christ en raison de l'élément en commun que ces deux révoltes partagent--le **fou**--, sera-t-il devancé dans cette première pièce de Mystère de la parole par le mythe encore plus ancien de la femme hyperboliquement féconde et revivante qui revient sous forme du cliché 'mère=terre' en tant que leitmotiv tout le long de cette première pièce et surtout, comme nous allons le voir, à partir de la cinquième strophe jusqu'à la fin de la onzième strophe. Ce sera donc la persistance héroïque et indéniable de la femme et sa passion inépuisable de vivre et de recréer la vie qui l'opposeront aux forces apocalyptiques dérivant de l'ordre symbolique mortifère et nihiliste, forces qui, si l'on leur donnait libre cours, finiraient par garantir sous peu la disparition totale de l'espèce humaine de la terre.

En raison alors de la co-présence de ces trois hypotextes en tant qu'éléments constitutifs de l'unique hypogramme sous-tendant la production de cette première pièce du recueil (dont le premier hypotexte provient de la Bible et les deux autres de la mythologie) et de la déconstruction et subversion des deux premiers hypotextes par le troisième, nous allons poursuivre notre lecture herméneutique de "Mystère de la parole" selon trois étapes. D'autre part et comme nous l'avons déjà suggéré¹⁴⁸, puisque la présence de chacun de ces trois hypotextes dans "Mystère de la parole" coïncide avec l'une des trois occurrences de la lexie

feu, chacune de ces trois étapes de l'analyse qui va suivre consistera à démontrer le rapport existant dans "Mystère de la parole" entre la présence de l'un de ces trois hypotextes et de l'une des trois occurrences de la lexie **feu**.

La première de ces trois étapes cherchera donc à dégager autour de la première occurrence de la lexie **feu** ("Notre cœur ignorait le jour lorsque le feu nous fut ainsi remis", [M. P., p. 73]) dans la deuxième strophe du texte les traces de la révolte de Prométhée contre l'ordre symbolique qui l'opprimait, traces qui se limitent surtout aux quatre premières strophes. Or et comme nous l'avons déjà indiqué à ce propos¹⁴⁹, une telle révolte de la part du héros grec se confondra avec celle du Christ contre les patriarches juifs de l'époque en raison de l'unique élément que ces deux révoltes partagent: le **feu**. Dès lors et en raison de l'occurrence dans la quatorzième strophe du texte hébertien de l'unique hypotexte biblique-- "langues de feu"--, l'arrivée de la parole révolutionnaire du Christ parmi les apôtres lors de la Pentecôte sous formes des "langues, semblables à des langues de feu, (qui) leur apparurent, séparées les unes des autres, et (qui) se posèrent sur chacun d'eux"¹⁵⁰ se rapporte à la saisie révoltée du feu sacré appartenant jadis aux dieux par Prométhée.

La deuxième étape visera ensuite à relire les sept prochaines strophes du texte (cinq à onze) qui finissent avec la deuxième occurrence de la lexie **feu** ("nous reçûmes mission du feu et de la brûlure" [M. P., p. 74]) de manière à ce que certaines lacunes ou agrammaticalités apparaissant lors de notre lecture des quatre premières strophes entreprise sous l'influence intertextuelle du premier hypo-mythème--la

révolte de Prométhée--commenceront à y être supplées en raison de la présence reconstitutrice et régénératrice du deuxième hypo-mythème--la femme comme source régénératrice du monde--sous forme des variantes du cliché, 'mère-terre', qui y revient. Or, ces lacunes ou agrammaticalités se réduisent principalement aux suivantes: celle d'abord d'établir la source mystérieuse de la mission entreprise par la femme-sujet parlant dans le texte et celle ensuite d'expliquer l'occurrence énigmatique de l'indication temporelle--"au solstice de la terre"--accompagnant la troisième et dernière occurrence de la lexie feu dans la quatorzième strophe ("langues / de feu au solstice de la terre"). Dès lors et comme nous l'avons déjà suggéré¹⁵¹, les deuxième et troisième éléments constitutifs de l'hypogramme sous-tendant la production du texte (soit le premier hypo-mythème--la révolte de Prométhée--qui subit l'influence contaminatrice de l'unique hypotexte biblique--la descendance sur les apôtres de la parole révolutionnaire du Christ sous forme des "langues de feu"--) lesquels se rapportent tous les deux aux révoltes respectives de deux hommes contre l'ordre symbolique et patriarcal commenceront à être déconstruits, voire subvertis et devancés par la présence beaucoup plus vigoureuse et convaincante du premier élément constitutif de l'hypogramme: le deuxième hypo-mythème qui se rapporte à la femme en tant que source régénératrice du monde. Or, c'est sa révolte à elle contre l'ordre symbolique et patriarcal qui servira dans "Mystère de la parole" non seulement à dénoncer le mensonge nécrophilique quant au salut de l'humanité dans un paradis imaginaire au-delà du tombeau propagé par ce même ordre symbolique et patriarcal dans le but d'opprimer tous les

hommes et toutes les femmes mais aussi et surtout à renouveler les rapports entre l'homme et la femme de sorte que nous puissions nous respecter et nous aimer afin de garantir notre continuité en tant qu'espèce sur la terre.

Enfin, la troisième étape de notre lecture herméneutique de "Mystère de la parole" traitera des cinq dernières strophes du texte (douze à seize) et s'y concentrera sur "la parole" en tant qu'outil révolutionnaire et salvateur de communication entre les êtres humains. Ce faisant, nous relierons la troisième occurrence de la lexie **fou** dans la quatorzième strophe du texte--"langues / de feu au solstice de la terre"(M. P., p. 75)-- à la saisie prométhéenne de la part de la femme dans "Mystère de la parole" du verbe symbolique et patriarcal et la transformation de ce même verbe menteur et mortifère en parole authentique et régénératrice.

Or et comme nous allons le voir à ce propos, une telle transformation révolutionnaire et salvatrice du verbe en parole qui commencera à partir de la douzième strophe de "Mystère de la parole" sera confirmée par la présence lors de cette même troisième occurrence de la lexie **fou** dans la quatorzième strophe d'un seul indice temporel et énigmatique--"au solstice de la terre --auquel nous venons de faire allusion dans le contexte des lacunes ou agrammaticalités apparaissant lors de notre première approche herméneutique au texte hébertien.¹⁵² Aussi et dans le but de résoudre une telle agrammaticalité présentée par ce même indice temporel lors de la troisième et dernière occurrence de la lexie **fou** dans "Mystère de la parole", nous découvrirons que c'est précisément cette même agrammaticalité qui nous livrera l'unique hypogramme responsable

de la sémiosis du texte. Cela parce que cet indice temporel--"au solstice de la terre"--évoquera l'une des principales fêtes¹⁵³ de la vieille religion qui avait précédé le christianisme, religion qui fut en effet d'abord assimilée et ensuite presque totalement détruite par ce dernier¹⁵⁴, de sorte que ce même indice temporel nous renverra au deuxième hypo-mythème tel que nous l'avons déjà identifié et tel que nous l'aurons alors déjà explicité lors de notre analyse des strophes cinq à onze: soit la femme en tant que source régénératrice du monde. Or, c'était précisément cette même vieille religion (qui continuait néanmoins et en dépit de la répression cruelle que ses pratiquant(e)s subissaient pendant des siècles aux mains des représentants la religion officielle qui les traitaient de "sorcières/sorciers") qui célébrait la fertilité de la terre et de la femme qui alors était hautement respectée pour ses capacités régénératrices au lieu d'être crainte, méprisée, persécutée et sadiquement torturée par ses détracteurs ecclésiastiques.¹⁵⁵

Passons donc à la première étape de notre lecture herméneutique de "Mystère de la parole" qui cherchera à dégager les traces de la révolte de Prométhée (qui se confondra, comme on le sait, par la suite avec celle du Christ) des quatre premières strophes du texte hébertien. Cela fait, nous poursuivrons ensuite les deux autres étapes telles que nous venons de les décrire, étapes qui se concentreront surtout et respectivement sur une analyse en profondeur des strophes cinq à onze et des strophes douze à seize.

La première étape d'une lecture herméneutique de "Mystère de la parole": la découverte des traces de la révolte de Prométhée (et de celle du Christ) dans "Mystère de la parole"

Les premières théogonies nous montrent Prométhée enchaîné à une colonne, sur les confins du monde, martyr éternel exclu à jamais d'un pardon qu'il refuse de solliciter. Eschyle accroît encore la stature du héros, le crée lucide («nul malheur ne viendra sur moi que je ne l'aie prévu»), le fait crier sa haine de tous les dieux et, le plongeant dans «une orageuse mer de désespoir fatal», l'offre pour finir aux éclairs et à la foudre : «Ah ! voyez l'injustice que j'endure !»

On ne peut donc dire que les Anciens aient ignoré la révolte métaphysique. Ils ont dressé, bien avant Satan, une douloureuse et noble image du Rebelle et nous ont donné le plus grand mythe de l'intelligence révoltée. L'inépuisable génie grec, qui a fait la part si grande aux mythes de l'adhésion et de la modestie, a su donner, cependant, son modèle à l'insurrection. Sans contredit, quelques-uns des traits prométhéens revivent encore dans l'histoire révoltée que nous vivons : la lutte contre la mort («J'ai délivré les hommes de l'obsession de la mort»), le messianisme («J'ai installé en eux les aveugles espoirs»), la philanthropie («Ennemis de Zeus...pour avoir trop aimé les hommes»).

Mais on ne peut oublier que le «Prométhée porte-feu», dernier terme de la triologie eschylienne, annonçait le règne du révolté pardonné. Les Grecs n'enveniment rien. Dans leurs audaces les plus extrêmes, ils restent fidèles à cette mesure, qu'ils avaient déifiée. Leur rebelle ne se dresse pas contre la création tout entière, mais contre Zeus qui n'est jamais

que l'un des dieux, et dont les jours sont mesurés. Prométhée lui-même est un demi-dieu. Il s'agit d'un règlement de comptes particuliers, d'une contestation sur le bien, et non d'une lutte universelle entre le mal et le bien... La révolte, après tout, ne s' imagine que contre quelqu'un. La notion du dieu personnel, créateur et donc responsable de toutes choses, donne seule son sens à la protestation humaine. On peut dire ainsi et, sans paradoxe, que l'histoire de la révolte est, dans le monde occidental, inséparable du christianisme... .
(Albert Camus, L'Homme révolté)¹⁵⁶

Camus, en cherchant une réponse à la question qu'il se pose--"notre temps...est-il vraiment prométhéen?"¹⁵⁷--nous fournit dans cet extrait de L'Homme révolté non seulement les traits le plus souvent associés à Prométhée en tant qu'archétype du héros révolté mais aussi une explication perçante de sa révolte dans le contexte moderne de l'histoire désacralisée de notre civilisation occidentale depuis la fin du dix-huitième siècle.¹⁵⁸ Or, et comme nous l'avons précédemment expliqué dans le contexte de notre deuxième chapitre sur Le Tombeau des rois d'Anne Hébert¹⁵⁹, c'est précisément à une telle histoire désacralisée, qui nie la divinité du Christ ainsi que sa résurrection, que nous pouvons attribuer les sentiments de deuil d'abord inconsolable auxquels la femme-sujet parlant dans ce deuxième recueil doit faire face. Cela parce que et comme nous l'avons également déjà indiqué¹⁶⁰, un tel deuil s'explique en raison de l'abandon volontaire de la part de cette même femme-sujet parlant du symbolique chrétien qui propose la mort et la résurrection du Christ comme preuves irréfutables de l'immortalité de

l'être humain. Dès lors et en conséquence directe du manque chez la femme-sujet parlant de cette puissante drogue symbolique qu'est la promesse christique d'une vie éternelle, celle-ci en manifeste les symptômes les plus débilissants: soit une préoccupation constante de caractère obsessionnel et nécrophilique avec la mort qui fait irruption sans cesse, et comme nous l'avons déjà démontré¹⁶¹, à travers les vingt-sept pièces faisant partie du Tombeau des rois sous forme de la pulsion de mort. C'est donc la répudiation de la part de cette femme-sujet parlant du salut offert à l'être humain par l'ordre symbolique et chrétien sous forme du Christ mort et ressuscité qui produit chez celle-ci le sens d'abandon et de désespoir mélancolique et potentiellement suicidaire qui domine ce deuxième recueil.

Pourtant et comme nous l'avons aussi déjà signalé¹⁶², c'est également le surgissement de cette même pulsion de mort à travers Le Tombeau des rois qui nécessite la liquidation par la femme-sujet parlant du deuil dont elle souffre dès la fin de la dernière pièce de ce deuxième recueil. Aussi est-ce dans la dernière pièce du Tombeau des rois que cette femme-sujet parlant finit par accomplir la mise à mort métaphorique de ces mêmes symboles sacrés de la mort sous leur forme hyperboliquement masculine que sont les sept rois morts déposés révérencieusement comme des saints au fond de leur crypte communale d'où, grâce à la femme-sujet parlant, ils ne ressortiront plus. C'est donc à partir de la mort de ces mêmes métonymies de l'oppression antiféministe dirigée contre la femme-sujet parlant par l'ordre symbolique et patriarcal que "Le monde (de nouveau sera enfin bien et bel) en ordre. Les morts dessous. Les vivants dessus" (I. R., p. 35) et que le terrain psychique appartenant à

cette même femme-sujet parlant peut être préparé à recevoir les graines du mouvement de la révolte qui y commenceront à pousser à partir de la première pièce de Mystère de la parole.

Or, c'est justement dans le contexte d'un tel mouvement de révolte que nous avons voulu présenter en exergue à cette première étape herméneutique de notre lecture intertextuelle de la première pièce, "Mystère de la parole", l'extrait de L'Homme révolté de Camus. Aussi et sans vouloir avancer la suggestion absurdement réductrice¹⁶³ qu'un tel extrait constituerait à lui seul l'unique hypotexte du poème hébertien dont nous faisons l'analyse, nous l'offrons néanmoins à titre de pièce de conviction par excellence en ce qui concerne les principaux traits du mythe de la révolte de l'homme et en tant que partie intégrale de l'hypogramme de la révolte de la femme sous-tendant la production de "Mystère de la parole". Cela parce que toutes les modifications progressives apportées au réseau associatif (1C) dans "Mystère de la parole" (à l'exception près de la révolte spécifiquement attribuée à la femme) se retrouvent également dans le texte de Camus sous forme des traits qui y sont attribués à la révolte de Prométhée. Repérons donc les ressemblances entre ces traits de la révolte attribués à Prométhée en tant qu'archétype de l'homme révolté par Camus et ceux que nous rencontrons chez la femme-sujet parlant sous forme des modifications progressives apportées au réseau associatif (1C) dans cette première pièce, "Mystère de la parole", du troisième et dernier recueil d'Anne Hébert.

Or, les principaux traits d'une telle révolte sont les suivants: (1) la portée humaniste et universelle d'une telle révolte qui consiste surtout et selon Camus dans une "lutte (entreprise) contre la mort" par le rebelle; (2)

le "messianisme" de la révolte selon lequel le rebelle cherche à convaincre l'humanité entière de la justesse de sa révolte et à l'inciter à y participer, messianisme qui se rapporte à la désignation de «porte-feu» attribuée au rebelle; (3) la philanthropie d'une telle révolte qui pousse le rebelle à agir pour l'amour de son prochain; (4) le besoin éprouvé par le rebelle de rétablir une justice parmi les hommes basée sur une telle notion de la philanthropie ou l'amour du prochain.

D'abord et en ce qui concerne la portée universelle de cette première pièce hébertienne de Mystère de la parole par rapport à la philosophie de la révolte humaniste véhiculée par Camus dans l'extrait cité ci-dessus de L'Homme révolté, il importe de revenir sur le fait que nous avons déjà remarqué¹⁶⁴ que la femme-sujet parlant y choisit de s'énoncer en se servant du pronom 'nous' qui n'a rien d'exclusif à l'encontre du même pronom 'nous' employé dans certaines pièces du Tombeau des rois.¹⁶⁵ Cela surtout en raison de l'emploi inclusif dans la dernière strophe du poème du pronom démonstratif 'celui' pour signifier non seulement la poète mais toute personne ayant "reçu fonction de la parole".¹⁶⁶ Ainsi, bien que le¹⁶⁷ 'nous' employé par la femme-sujet parlant dans cette première pièce de Mystère de la parole se réfère d'abord et surtout à la femme-sujet parlant en tant que productrice du texte, ce 'nous' n'exclut pas d'autres humains des deux sexes qui veulent faire partie de la mission de révolte dont elle s'y charge en tant qu'individu d'entreprendre. Dès lors et précisément en raison de l'inclusivité de ce 'nous', le texte s'ouvre, le rapport de réciprocité déjà remarqué à l'égard de certaines pièces des Songes en équilibre entre poète et lecteur commence déjà à s'y rétablir et le message poétique véhiculé par le texte possède davantage de chances

d'être reçu par le lecteur. La première ressemblance entre l'homme révolté de Camus et la femme révoltée qu'est devenue la femme-sujet parlant d'Anne Hébert dans ce texte est donc l'amour de l'humanité qu'ils possèdent tous les deux. Tout autant que Prométhée fut un "Ennemi de Zeus...pour avoir trop aimé les hommes"¹⁶⁸, la femme-sujet parlant dans cette première pièce de Mystère de la parole répudiera une théologie injuste et cruelle conçue et propagée par l'ordre symbolique et patriarcal dans le but d'opprimer tous les êtres humains.

Ensuite et en poursuivant les ressemblances entre Prométhée et la femme-sujet parlant dans "Mystère de la parole", les deux premières strophes de cette pièce réunissent chez cette même femme-sujet parlant deux autres traits importants indiqués par Camus dans son texte à propos du héros grec: d'abord, la notion à la fin de la première strophe de la pièce hébertienne d'une mission (le "messianisme" dont parle Camus) de laquelle la femme-sujet parlant (en guise ironique, comme nous l'avons déjà signalé, de chevalier¹⁶⁹) se charge du moment qu'on lui "pos(e)" ce symbole métoniquement phallique de l'investiture mâle qu'est cette "épée nue sur (ses) deux mains"; ensuite, l'occurrence dès le début de la deuxième strophe de la lexie **feu** qui, tout en rappelant spécifiquement le qualificatif de "porte-feu" attribué à Prométhée par Camus, fait du geste par lequel ce "feu fut remis" à la femme-sujet parlant une [isotopie]¹⁷⁰ de l'action passive selon laquelle à la fin de la première strophe "une "épée (fut) sur ses deux mains posée":

Dans un pays tranquille nous avons reçu la passion
du monde, [épée nue sur nos deux mains posée]

Notre cœur ignorait le jour lorsque [le feu nous fut
ainsi remis], ...
(M. P., p. 73)

Or, ce seront précisément ces mêmes deux aspects de la révolte--le messianisme et le feu--qui se retrouveront ensemble dans la deuxième occurrence de la lexie **feu** dans la onzième strophe de la pièce hébertienne: "nous reçûmes mission du feu et de la brûlure" (M. P., p. 74).

En reprenant de nouveau la première étape de notre lecture herméneutique du texte hébertien en vue toujours d'établir les ressemblances entre la femme-sujet parlant et le Prométhée révolté de Camus, la "charité" dont s'accuse cette même femme-sujet parlant en tant que facteur principal motivant sa révolte (et qui est dissociée, comme on le sait, de toute notion de 'charité spécifiquement chrétienne' depuis Le Tombeau des rois¹⁷¹) rentre dans le même axe de substitution paradigmatique que la "philanthropie" attribuée par Camus à Prométhée. Dès lors et à l'instar du rebelle mâle, la femme-sujet parlant rebelle dans cette première pièce attribue son acceptation de la mission dont elle se charge à l'amour extrême qu'elle éprouve pour son prochain. Pourtant, la lucidité avec laquelle cette femme révoltée perçoit sa charité à l'égard d'autrui diffère de la lucidité légendaire du héros grec aux prises tragiques avec un destin implacable qu'il ne peut changer. Cela parce qu'un tel amour du prochain chez la femme-sujet parlant dans "Mystère de la parole" lui paraît comme étant "avant tout (une) "faiblesse" (M. P., p. 73) et non pas une forme de courage, faiblesse qui la fait céder devant les malheurs d'autrui, de sorte que "la crainte et la pudeur" (M. P., p. 73) qu'elle serait

autrement censée éprouver en entreprenant une telle mission iconoclaste sont "dévan(cées)" (M. P., p. 73) par "la charité...seule" (M. P., p. 73).

Ensuite et tout en poursuivant cette même première étape d'une deuxième lecture herméneutique de "Mystère de la parole" en tenant toujours compte des parallèles possibles entre la mission de la femme-sujet parlant et celle de Prométhée, c'est à la charité comprise dans le sens d'un amour excessif du prochain aux dépens de soi que la femme-sujet parlant dans la quatrième strophe du texte attribue la notion de la justice chez l'être humain. Ainsi, c'était "Elle (la charité qui dans ce texte hébertien) inventait l'univers dans la justice première et nous (la femme-sujet parlant ainsi que d'autres êtres humains) avons part à cette vocation dans l'extrême vitalité de notre amour" (M. P. p. 73). De même, c'est l'amour excessif que Prométhée éprouve à l'égard des hommes qu'il a "trop aimé(s)" selon Camus qui le poussa à s'offrir en "martyr éternel exclu à jamais d'un pardon qu'il refuse de solliciter" afin de témoigner à n'en plus finir de "l'injustice (des dieux) qu'(il) endure".

Pourtant et comme nous l'avons déjà indiqué lors de notre première lecture du texte¹⁷², le concept de l'amour en combinaison avec la lexie cœur¹⁷³ dans les quatre premières strophes de cette première pièce de Mystère de la parole dépasse la simple notion de charité ou 'caritas' compris dans le sens d'un amour asexuel du prochain et y ajoute l'érotisme en tant que partie intégrale d'une agapè à la fois désacralisée et beaucoup plus étendue. Dès lors et comme cela ne tardera pas à se démontrer à partir de la cinquième strophe de la pièce hébertienne, le groupe nominal--"l'extrême vitalité de notre amour"--se rapportera directement à la résurgence de la pulsion de vie chez la femme-sujet parlant sous forme

de la réapparition de ses désirs libidinaux jadis refoulés dans son inconscient dans Le Tombeau des rois, pulsion de vie qui accroît de plus en plus à la suite de la diminution de la pulsion de mort à la fin de ce deuxième recueil.

Ainsi la première étape de notre lecture herméneutique de "Mystère de la parole" entreprise à partir du premier constituant de l'unique hypogramme sous-tendant la production de ce texte--la révolte de Prométhée en tant que premier hypo-mythème--nous permet de retrouver chez la femme-sujet parlant dans le texte hébertien les principaux traits de la révolte du héros grec contre l'injustice de l'ordre symbolique qui continue à opprimer l'humanité dans la pièce d'Anne Hébert: (1) la portée universelle et humanisante d'une telle révolte; (2) le but messianique conféré à cette révolte au moment de la saisie symbolique de l'"épée-feu" par celui ou celle qui se révolte ainsi que la désignation de «porte-feu» attribuée au/à la rebelle; (3) le caractère philanthropique ou charitable attribuée à une telle révolte et par Camus et par Hébert et qui fait que c'est surtout la faiblesse des rebelles, comme le déclare la femme-sujet parlant d'Anne Hébert, qui les poussent à la révolte en les empêchant de résister à l'appel leur venant de toute l'humanité qui souffre; (4) le besoin de rétablir une forme de justice qui serait basée sur l'amour que la/le rebelle éprouve à l'égard de l'humanité, amour qui, en ce qui concerne la femme-sujet parlant de la pièce hébertienne, ne devrait plus refouler les pulsions érotiques et revivifiantes de la femme.

Ainsi et comme nous l'avons déjà suggéré à ce propos au cours de cette première étape d'une lecture herméneutique de "Mystère de la parole"¹⁷⁴, les principaux traits de la révolte de Prométhée en tant

qu'archétype de l'homme révolté sont les mêmes qui sous-tendent la révolte de la femme dans cette première pièce de Mystère de la parole sous forme des modifications progressives apportées à ce réseau. Aussi le premier trait d'une telle révolte, qui se rapporte à la portée universelle et humanisante de cette même révolte, s'identifie-t-il à la première modification progressive (1^P) selon laquelle les mains de la poète s'ouvrent dès la première strophe de "Mystère de la parole" afin de recevoir la mission de la parole qui lui est alors confiée et de remettre éventuellement cette **PAROLE** sous forme de **PAIN-POÉSIE** au lecteur. D'autre part et comme nous l'avons également indiqué¹⁷⁵, cette même ouverture poétique est confirmée dès la deuxième pièce du recueil, "Naissance du pain", qui introduit en effet de manière explicite la deuxième modification progressive, (2^P), la réapparition de la métaphore **PAIN-POÉSIE** et son extension à **PAIN-POÈME**. Ensuite et faisant suite à ce premier trait humaniste de la révolte, le deuxième trait de cette même révolte (qui se rapporte à la fois à son but messianique et à la saisie symbolique de l'"épée=feu" par le/la rebelle) correspond à la sixième modification progressive (6^P): **la révolte de la femme** associée aux trois occurrences de la lexie **feu** dans les deuxième, onzième et quatorzième strophes du texte.¹⁷⁶ Enfin et à propos du but charitable ou philanthropique attribué à la révolte, celui-ci s'avère identique aux troisième, quatrième et cinquième modifications progressives--(3^P), (4^P) et (5^P)--apportées au réseau associatif (IC) dans "Mystère de la parole": soit la réapparition (3^P) de la lexie **amour** désignant non seulement l'amour du prochain (ou la notion de 'caritas') mais aussi et de

manière plus importante l'érotisme en tant que pulsion libidinale et régénératrice garantissant la continuité de l'humanité, (5^P), et intégrant ainsi l'inévitabilité de la mort (4^P) d'un individu à la survie de l'espèce humaine sur terre.

Or et selon la notion de la mission révolutionnaire que nous avons précédemment attribuée au Christ en tant que révolté dans la présente étude¹⁷⁷, les principaux traits de la révolte de Prométhée tels que nous venons de les présenter rejoignent justement ceux qui accompagnent l'arrivée de la parole à la fois salvatrice et rebelle du Christ dans le monde patriarcal et juif de l'époque. Qu'une telle parole christique ne cesse de présenter une sérieuse menace à l'ordre symbolique établie sur la docilité naïve des gens que ce même ordre cherche à contrôler, a été d'ailleurs cyniquement démontré par Dostoievsky lors de la rencontre imaginée par son héros, Ivan Karamazov, entre le Christ revenu en Russie et le Grand Inquisiteur.¹⁷⁸ Or, ce dernier entreprend justement de réduire le Christ rebelle et emprisonné au silence, sinon de le convaincre de renier sa parole fractionniste destinée à libérer les hommes du joug oppressif du Dieu vengeur et cruel de l'Ancien Testament. Cela non pas tellement, et comme nous le suggère Camus, sous prétexte que le maintien de ce grand mensonge quant à l'existence de ce même Dieu, en dispensant les hommes de "la liberté de discerner le bien et le mal"¹⁷⁹, vaut infiniment mieux à leur bonheur que la parole véridique du Christ, mais aussi et surtout parce que la préservation de la notion d'un tel Dieu tyrannique et injuste sert de modèle à justifier aux représentants de l'état la domination absolue qu'ils veulent continuer à exercer sur des individus.¹⁸⁰

Pourtant et conforme à ce que nous avons déjà suggéré à propos de la

déconstruction voire la subversion par la poète de certains dogmes et mythes patriarcaux dans Mystère de la parole¹⁸¹, ce même mythe de Prométhée pour autant qu'il se confond justement avec l'histoire du Christ en véhiculant tous les deux le même archétype masculin du héros révolté se déconstruit dès la pièce liminaire de ce troisième et dernier recueil d'Anne Hébert sous l'influence subversive du deuxième hypo-mythème encore plus ancien et auquel nous avons précédemment fait allusion à plusieurs reprises dans cette étude¹⁸² et qui se présente à plusieurs reprises dans le texte sous sa forme hyperboliquement féconde dans le cliché "mère-terre": celui de la femme en tant que source régénératrice du monde. Or, il importe tout de suite de retrouver justement les traces de ce deuxième hypo-mythème subversif dans cette première pièce de Mystère de la parole.

La deuxième étape d'une lecture herméneutique de "Mystère de la parole": la découverte des traces du deuxième hypo-mythème, la femme en tant que source régénératrice du monde

À ce propos et comme nous l'avons déjà suggéré¹⁸³, les traces de ce deuxième hypo-mythème subversif se rapportant à la femme comme source régénératrice de la vie reviennent à plusieurs reprises dans "Mystère de la parole" sous forme des variantes du cliché 'mère-terre' et cela notamment à partir de la cinquième strophe jusqu'à la fin de la onzième strophe dans lesquelles la suite de verbes au passé simple évoque en raison de leur caractère d'unicité primordiale les premiers gestes créateurs décrits dans La Genèse.¹⁸⁴ Pourtant et comme nous allons le voir, la pièce hébertienne--à l'encontre du texte biblique qui raconte la création du

monde par le Dieu-le-père de la tradition judéo-chrétienne--remplace le mythe d'un tel créateur masculin véhiculé dans La Genèse par celui beaucoup plus ancien de la femme en tant que source première et éternelle de la vie humaine¹⁸⁵ et cela en raison de la présence indéniable d'un code tout à fait subversif se rapportant aux trois occurrences de la lexie **fou** dans le texte. Retrouvons donc les diverses variantes du cliché 'mère=terre' dont les occurrences dans cette première pièce de Mystère de la parole coïncident avec les trois occurrences de la lexie **fou**.

Premièrement et comme nous l'avons déjà indiqué¹⁸⁶, la femme-sujet parlant dès la cinquième stophe du texte déconstruit la vieille dichotomie symbolique et patriarcale opposant la vie à la mort. Or, et à vrai dire, une telle dichotomie s'avère foncièrement misogyne. Cela parce qu'elle fait considérer la matrice de la femme non seulement et correctement en tant que contenant des graines essentielles à la reproduction humaine à l'intérieur duquel ces graines possèdent la possibilité d'évoluer en êtres humains mais aussi et incorrectement en tant que gouffre vorace ou abîme engloutissant associé à un niveau refoulé de la conscience de l'homme à sa propre mort et à celle de sa progéniture.¹⁸⁷ Aussi, dans le texte hébertien, les deux éléments qui se dressent faussement l'un contre l'autre dans cette dichotomie antiféministe--"La vie et la mort"--se révèlent-ils comme deux parties complémentaires de la continuité de la vie humaine, continuité qui est garantie précisément en raison de la présence constante des capacités régénératrices de la femme en qui "La vie et la mort...(au moment de la création du monde) reçurent droit d'asile", de sorte qu'en elle ces deux

aspects de la régénération de la vie humaine se rencontrèrent pour la première fois lors de la création, "se regardèrent avec des yeux aveugles" (car ils ne se reconnaissaient pas d'abord), (mais) se touchèrent néanmoins et en connaissance de cause) avec des mains précises" (M. P., p. 73).

Deuxièmement et afin de faire valoir les capacités régénératrices de la femme contre les forces destructrices qui l'opposent, la femme-sujet parlant--qui choisit pour la première fois dans cette pièce liminaire du recueil et comme nous l'avons déjà indiqué¹⁸⁸ de s'énoncer comme (un) 'nous' inclusif--commence dès la sixième strophe du poème à célébrer non seulement ses propres "noces excessives" avec la terre mais les noces de toute l'humanité et surtout de la femme, noces qui en dépit et justement à cause "des blessures" que la femme y aurait (reçues) la "li(ent intimement) à la terre" (M. P., p. 73). Dès lors et tout en subvertissant la métaphore-cliché traditionnelle du mariage entre l'homme et la terre¹⁸⁹, la femme-sujet parlant dans "Mystère de la parole" réclame, comme elle l'indique d'ailleurs dans la quatrième strophe du texte¹⁹⁰, la place originelle de la femme dans la génération de la vie sur cette terre. Aussi, bien que (mais précisément parce que) la terre en raison de sa fertilité liquide continue à être associée dès la septième strophe¹⁹¹ à l'utérus de la femme, la femme-sujet parlant en tant que créature humaine à la fois issue de cette même matrice qu'est la mère=terre et possédant en elle-même les mêmes sources de régénération liquide que cette dernière peut bien se réjouir (aussi bien que l'homme de la métaphore-cliché traditionnelle) de sa propre union joyeuse en tant que femme avec la terre et de la conséquente prolifération sous forme de richesses naturelles qui

commencent à s'écouler de son flanc à elle comme du sang menstruel, signe usuel de la fertilité féminine:

O saisons, rivière, aulnes et fougères, feuilles, fleurs,
bois mouillé, herbes bleues, tout notre avoir saigne
son parfum, bête odorante à notre flanc (M. P., p. 74).

Ainsi la femme-sujet parlant en s'énonçant comme (un) 'nous' dans "Mystère de la parole" se fait d'elle-même et de toute femme le microcosme fécond de la terre entière.

Troisièmement et afin de confirmer l'étroite association ainsi déjà établie entre la fertilité de la terre et celle de la femme dans les sixième et septième strophes, la femme-sujet parlant s'identifie dans la neuvième strophe (et après avoir été visitée "en masse" dans la huitième strophe par les couleurs et les sons accompagnant l'arrivée au monde de la première fertilité terrestre associée à la terre en tant que femme) à cette même 'mère-terre' féconde qui s'accoucha "à l'odeur sau / -vagine sous les joncs"¹⁹² d'un nouveau né qui n'est autre que "Le (premier) printemps (qui une fois) délivré fut si beau qu'il nous (la femme-sujet parlant et la mère-terre) prit le cœur avec une seule main" (M. P., p. 74). Or, c'est précisément à cause de ce premier accouchement du printemps par la première femme archétype donnant lieu au cliché 'mère-terre', non pas dans la douleur (comme nous le menace le Dieu-le-père vengeur de la Genèse¹⁹³ afin de dénigrer désormais toute notion de la régénération sexuelle par la femme) mais, dans la joie, que se succèdent dans la dixième strophe d'autres actions également génératrices. Or, ce sont ces

mêmes actions annoncées par "Les trois coups de la création du monde (qui) sonnèrent / à nos oreilles (celles de la femme-sujet parlant et de toute femme), (et qui sont) rendus pareils aux battements de notre sang" (M. P., p. 74) qui font participer la femme-sujet parlant ainsi que toute autre femme, en raison de la sympathie généco-érotique qu'elles partagent avec la première femme, dans les tous premiers gestes d'amour donnant lieu à la création.

Enfin et en conséquence de ces premiers actes amoureux de création accomplis par la première femme et répétés depuis par d'autres femmes, la femme-sujet parlant de "Mystère de la parole" arrive à dévoiler dans la onzième strophe du texte la signification jusqu'alors énigmatique de la remise symbolique du feu dans la deuxième strophe du texte sous forme de cette "épée nue sur nos deux mains posée" (M. P., p. 73). Aussi comprenons-nous que ce fut précisément au moment primordial de la création du monde accomplie grâce à la fertilité non seulement de la terre mais aussi de la femme--quand, "En un seul éblouissement l'instant fut (dont l') éclair / nous passa sur la face"--que "nous (elle et toutes les femmes) reçûmes (une même) mission du feu et de la brûlure" sous sa forme hautement phallique de cette même "épée nue" en tant que principe masculin requis également dans la régénération de l'espèce mais dépendant néanmoins de la femme en tant que première source de toute forme de vie humaine. Dès lors, "(cette) même mission du feu et de la brûlure" dont la femme-sujet parlant accepte à son tour et de nouveau de se charger à la fin de la onzième strophe du texte n'est autre que le repeuplement de la terre qui continuera à s'accomplir grâce aux capacités régénératrices de toutes les femmes, capacités qui leur sont confiées à tour de rôle par

leurs mères successives et lesquelles tirent leurs origines dans les désirs libidinaux et les énergies revivifiantes de la première femme-mère de toute l'humanité.

Pourtant et comme cela ne se tardera pas à se démontrer lors de la troisième et dernière étape de la présente analyse de "Mystère de la parole", une telle mission de repeuplement de l'espèce humaine accomplie en vertu de la fécondité de la femme s'accompagnera pour la femme-sujet parlant du texte d'une autre sorte de mission non moins utile et également créatrice: celle du salut spirituel de l'humanité accomplie grâce à la saisie prométhéenne par la femme du verbe symbolique et menteur, la transformation de ce verbe en **PAROLE** authentique et la redistribution de cette **PAROLE** sous forme de **PAIN-POÉSIE** à tous les êtres humains.

*La troisième et dernière étape de la lecture hermétique de "Mystère de la parole": la saisie prométhéenne du verbe, sa transformation en **PAROLE** et la redistribution de cette **PAROLE** sous forme de **PAIN-POÉSIE** à tous les êtres humains*

Ainsi et à partir de la douzième strophe de "Mystère de la parole" apparaît pour la première fois depuis sa première occurrence paratextuelle dans le titre même de cette pièce liminaire du recueil la lexie **PAROLE** :

Silence, ni ne bouge, ni ne dit, la parole se fonde,
soulève notre cœur, saisit le monde en un seul geste
d'orage, nous colle à son aurore comme l'écorce à
son fruit

(M.P., p. 74)

Or et comme nous l'avons déjà suggéré à ce propos¹⁹⁴, une telle occurrence de **PAROLE** sera étroitement liée à la troisième et dernière occurrence de la lexie **fou** dans la quatorzième strophe du texte ("langues / de feu au solstice de la terre") et, de ce fait, à la mission prométhéenne de la révolte telle que nous venons de l'expliquer et dont se charge la femme-sujet parlant dans "Mystère de la parole". Pourtant avant de poursuivre notre discussion d'une telle mission prométhéenne, il importe de revenir sur la notion de la "parole" dans la poésie hébertienne.

Ainsi et comme nous l'avons également déjà indiqué¹⁹⁵, l'arrivée de la **PAROLE** dans cette douzième strophe de "Mystère de la parole" s'avère une isotopie de la mise au monde du **PAIN** dans la pièce suivante, "Naissance du pain". Dès lors et en raison justement de la réintroduction du premier élément--**PAIN**--de la métaphore **PAIN-POÉSIE** à partir de cette deuxième pièce de Mystère de la parole, le deuxième élément--**POÉSIE**--(dont la présence est de toute façon incontestable dans toute l'œuvre en question) y réapparaît également de manière du moins implicite sinon explicitement autoréférentielle en raison de l'importance intertextuelle déjà clairement indiquée par la poète elle-même de la lexie **PAIN** en combinaison métaphorique avec **POÉSIE** non seulement, et comme nous l'avons déjà démontré¹⁹⁶, dans Les Songes en équilibre mais aussi dans "Poésie, solitude rompue":

Et moi, je crois à la vertu de la poésie, je crois au salut qui vient de toute parole juste, vécue et exprimée. Je crois à la solitude rompue comme du pain par la poésie. (P. S. R., p. 71)

Aussi et comme cette première pièce de Mystère de la parole le confirmera, la **PAROLE** pour Anne Hébert est-elle surtout celle qui s'identifie à la **POÉSIE**, mais une poésie qui n'est plus solitaire et hermétiquement fermée à l'encontre de celle qui dominait Le Tombeau des rois mais qui s'ouvre afin de communiquer/communier avec tous les êtres humains. Ainsi c'est à partir de la capacité communicante de la parole poétique que s'établit dans la poésie hébertienne la fonction hautement hiératique de cette même parole qui est d'ailleurs marquée par Anne Hébert elle-même lors de la redondance sémantique et paratextuelle de la lexie "mystère" qui se retrouve et dans le titre du recueil, Mystère de la parole, et dans le titre de la pièce liminaire de ce recueil, "Mystère de la parole".

Fourtant, une telle fonction hiératique de la **PAROLE** dans la poésie d'Anne Hébert ne saurait nullement se rapporter à la fonction cyniquement 'sainte' du verbe hypocritement menteur et pervers appartenant presque exclusivement dans l'œuvre hébertienne aux représentants ecclésiastiques (dont entre autres le Révérend Nicolas Jones dans Les Fous de Bassan¹⁹⁷) de l'ordre symbolique et patriarcal. Cela parce que, à l'encontre d'un tel verbe¹⁹⁸ menteur qui est plein, non pas de 'mystère' compris dans le sens d'un phénomène provoquant un état d'émerveillement chez celui ou celle qui y assiste en vertu d'un manque de compréhension¹⁹⁹ mais plutôt, de mystification conçue et maintenue délibérément en place par ceux qui "s'en serv(ent)"²⁰⁰ dans le but de confondre les gens, d'abuser de leur crédulité et de pouvoir ainsi continuer à imposer leur autorité sur eux. Aussi et puisque l'étymologie du mot 'mystère' le fait rapporter d'abord et

surtout²⁰¹ à la notion d'un rite ou d'un culte "réservé à des initiés"²⁰², avançons-nous l'hypothèse (et cela en raison de l'usage dont fait Anne Hébert elle-même de "mystère" en combinaison avec "parole" dans "Mystère de la parole") que la poète y cherche précisément, ironiquement et malgré le titre de cette première pièce de Mystère de la parole d'y 'démystifier' "la parole" et de la rendre plus accessible justement à ceux et à celles qui n'auraient pas été autrement initiés²⁰³ à ses "mystère(s)".

Or, un tel désir de la part de la poète de dévoiler le "mystère de la parole" et de faire accéder à cette parole tous ceux et celles qui en seraient autrement exclues²⁰⁴ afin de rétablir la communication entre les êtres humains se confirme d'ailleurs dans la dernière strophe de la dernière pièce, "Des dieux captifs", de Mystère de la parole. Cela parce que, après avoir "men(é)" ces mêmes "dieux captifs" (eux-mêmes à la fois symboles et prisonniers de leur propre verbe mystificateur) "au bord de l'horizon" (M. P., p.103) afin de leur prouver la fausseté de leurs propres prédictions nihilistes²⁰⁵, la femme-sujet parlant, qui y est accompagnée d'autres femmes qu'elle considère comme "(se)s sœurs" (M. P., p.104), finit par déclarer dans la dernière strophe du texte que "La terre (enfin) se fonde à nouveau" (M. P., p.105) et que, lors de cette deuxième création du monde à laquelle "nos dieux (participent et) tremblent avec nous" (M. P., p.105), il n'y a justement "aucune magie : (simplement une) dure passion" (M. P., p.105).

Dès lors et en raison d'une telle démystification voire déconstruction de la part de la femme-sujet parlant dans cette dernière pièce de Mystère de la parole du verbe nihiliste des "dieux captifs" sous forme de leurs

prophéties apocalyptiques²⁰⁶, les trois occurrences de la lexie **PAROLE** (dont l'une dans le titre et les deux autres dans les douzième et seizième strophes) dans la première pièce du recueil, "Mystère de la parole", se revêtent d'une nouvelle signification à la fois hiératique et humaniste. Hiératique parce que la lexie **PAROLE** en association avec **POÉSIE** retient depuis Les Songes en équilibre²⁰⁷ sa signification métaphorique d'un **PAIN** eucharistique servant à faire communiquer/communier les êtres humains entre eux à un niveau non seulement matériel mais aussi spirituel.²⁰⁸ Humaniste en vertu du fait qu'un tel **PAIN** communicant qui fait renaître la parole authentique et cherche à rétablir de ce fait la communication entre les êtres humains est néanmoins désacralisé depuis la fin du Tombeau des rois en raison, comme nous l'avons déjà démontré dans notre deuxième chapitre²⁰⁹, de l'abandon de la part de la poète dans ce deuxième recueil du symbolique chrétien.

Ainsi, lorsque "la parole (enfin) se fonde" dans la douzième strophe de "Mystère de la parole", elle ne peut que naître précisément du même "Silence" faisant suite au reniement de la part de la poète dans Le Tombeau des rois du verbe menteur et confus appartenant à l'ordre symbolique et patriarcal. De même et en poursuivant l'isotopie que nous avons déjà établie entre l'arrivée au monde de la **PAROLE** dans la première pièce de Mystère de la parole et la naissance du **PAIN** dans la pièce suivante, ce ne sera que du même silence ténébreux²¹⁰ enveloppant "la lente maturité de la croûte et de la mie" (M. P., p. 78) que soulèvera éventuellement et après une longue attente patiente²¹¹ -- "comme (cet)...oiseau captif" qu'est le phénix (M. P., p. 79) qui finit toujours par se libérer de "la cendre

(légendaire marquant sa tombe temporaire) et qui se défait (en effet dans le texte hébertien) comme un lit" (M. P., p. 79)--ce pain qui est "notre œuvre (de femme et de poète, pain qui) est déjà levée, colorée et poignante d'odeur!" (M. P., p. 79). Or, cette double naissance isotopique de la **PAROLE** et du **PAIN** dans ces deux premières pièces de Mystère de la parole n'aurait été justement pas possible sans le silence fécond (que Pierre Emmanuel traduit par "la discontinuité apparente d'un symbolisme épars"²¹² et qui s'exprime en termes kristeviens par "asymbolie"²¹³) dans lequel la poète se retrouvait dans Le Tombeau des rois du moment où elle s'est sentie obligée d'abandonner le verbe dominant appartenant à l'ordre symbolique et patriarcal et de s'isoler en pleine connaissance de cause et à son propre corps défendant dans sa propre "nuit du tombeau"²¹⁴ aussi potentiellement suicidaire que celle d'un Nerval mais en fin de compte libératrice et ravivifiante.

Dès lors et comme le veut d'ailleurs Pierre Emmanuel dans son introduction au Tombeau des rois, "Le langage d'Anne Hébert (s'avère) absolument concret" mais cela surtout, nous paraît-il, à partir de cette première pièce de Mystère de la parole. Ainsi, autant que "Des flèches d'odeur nous (nous, le lecteur et la poète) atteignent, nous liant à la terre comme des blessures en des noces excessives" (M. P., p. 73) dès la sixième strophe du texte, "la parole (qui) se fonde" dès la douzième strophe "soulève notre cœur, saisit le monde en un seul geste d'orage, nous colle à son aurore comme l'écorce à son fruit" (M. P., p. 74). Et cela d'abord parce que, dans son nouvel essor, le signifiant dans le langage hébertien n'est plus arbitrairement rattaché à un signifié vide appartenant à un code

symbolique et patriarcal imposé sur la poète de l'extérieur mais lui provenant plutôt de l'intérieur où la poésie, comme elle l'annonce d'ailleurs dans "Poésie, solitude rompue", "a (bien) partie liée avec (sa) vie...et s'accomplit à même sa propre substance comme sa chair et son sang" (P. S. R., p. 67). Et cela ensuite et surtout parce que dans ce nouvel univers de la parole poétique hébertienne qui s'ouvre à partir de "Mystère de la parole", "nous (la poète et tout lecteur qui la lit) avons part à cette vocation (de création et de communication linguistique) dans l'extrême vitalité de notre amour" (M. P., p. 73).

C'est alors et ainsi équipée de ce symbole hautement phallique de la révolte qu'est l'"épée nue" de la première strophe qui se transforme à partir de la douzième strophe dans cette arme révolutionnaire non moins redoutable en raison de sa lente efficacité subtile qu'est la parole poétique que la poète dans la treizième strophe peut enfin et "en plein centre du verbe (symbolique et jusqu'alors contraignant), avan(cer) à la pointe du monde" (M. P., p. 75) tout en poursuivant sa mission prométhéenne qui n'est autre que de transmettre cette même parole 'incendiaire' (étant à la fois séditeuse et amoureuse) dans les quatorzième et quinzième strophes à tous les êtres humains qui jusqu'alors en étaient privés, à tous ces

Fronts bouclés où croupit le silence en toisons mus-
quées, toutes grimaces, vieilles têtes, joues d'enfants,
amours, rides, joies, deuils, créatures, créatures, langues
de feu au solstice de la terre,

à tous

... (c)es frères les plus noirs, toutes fêtes gravées en
secret; poitrines humaines, calebasses musiciennes où
s'exaspèrent des voix captives.
(M. P., p. 75)

Ainsi cette même **PAROLE-FEU** qui est remise par la poète aux autres dans ces deux strophes de "Mystère de la parole" s'avère non seulement un outil de salut personnel auquel la poète a eu recours afin de se sauver dans Le Tombeau des rois de l'emprise mortifère jadis exercée sur elle par l'ordre symbolique et patriarcal mais aussi une importante arme de révolte qu'elle ne chercherait pas mieux que de partager avec tous ceux et toutes celles qui voudraient bien également s'en servir afin de se libérer du silence désespéré auquel ils seront autrement réduits par ce même ordre symbolique et opprimant. Dès lors et conformément à ce que la poète déclare dans "Poésie, solitude rompue", la poésie possède en effet une véritable mission aussi vitale que l'acte originel de la création. Cela parce que la création poétique pour Anne Hébert consiste à produire un **PAIN** communicant à la fois matériel et spirituel rétablissant et assurant la compréhension et l'amour entre les être humains. Aussi la vocation poétique dans son urgence ne saura-t-elle plus être, comme nous le dit d'ailleurs la poète dans "Poésie, solitude rompue", "le repos du septième jour... (Mais doit absolument) agir au cœur des six premiers jours du monde, dans le tumulte de la terre et de l'eau confondus, dans l'effort de la

vie qui cherche sa nourriture et son nom. (Car) Elle (la poésie) est soif et faim, pain et vin" ("P. S. R.", p. 71).

Or, un tel état d'urgence en poésie à en croire Anne Hébert dans "Poésie, solitude rompue" semble se produire justement en réaction contre la même sorte d'obsession morbide de laquelle la poète elle-même souffrait dans Le Tombeau des rois, obsession qui au Québec est véhiculée depuis toujours selon Anne Hébert par "les premières voix de notre poésie (qui) s'élèvent déjà parmi nous...(et qui) nous parlent surtout de malheur et de solitude" ("P. S. R.", p. 71). Et cela doit alors être presque certainement à un poète représentant de parmi ces mêmes voix narcissiquement complaisantes (qui se sont beaucoup trop souvent délectées en poésie québécoise à revivre leurs propres misères de peuple mourant parce que soumis non pas tellement au joug politico-culturel que leur imposent leurs concitoyens anglophones mais plutôt au verbe douceoureux et hypocritement obscurantiste et conciliateur que leur profère leur propre élite dans le but de les tenir à l'écart de tout pouvoir réel dans une abjecte infériorité infantile) que la poète rappelle dans la dernière strophe du texte que le véritable rôle de la poésie est de parler pour ceux et celles, qu'ils soient encore vivants ou déjà décédés, qui n'auraient pas su autrement se faire entendre:

Que celui qui a reçu fonction de la parole vous prenne
 en charge comme un cœur ténébreux de surcroît, et
 n'ait de cesse que soient justifiés les vivants et les morts
 en un seul chant parmi l'aube et les herbes
 (M. P., p. 75)

Il est alors enfin mais infiniment pas trop tôt que de tels soi-disants 'fonctionnaires' et perversificateurs de la parole, à l'encontre d'un Révérend Nicolas Jones qui ne fait que "s'en serv(ir) (dans Les Fous de Bassan) à la surface des eaux (et afin de) pouss(er) sa calmeur et psalmodi(er) de façon intelligible et sonore au vent"²¹⁵, commencent véritablement à employer la parole afin de se déclarer contre les forces nihilistes et opprimantes créées par leur propre ordre symbolique et patriarcal et pour ceux et celles de qui le cœur est déjà trop chargé du lourd chagrin de leur long silence de soumis pour savoir autrement s'exprimer pour le moment qu'en recevant la parole poétique que devrait leur offrir "celui qui (en) a (effectivement) reçu la fonction". Cela parce que c'est cette même "fonction de la parole" qui constitue "la (vraie) mission du feu et de la brûlure" dont devrait se charger tout poète authentique au "risque (même et surtout) de se brûler".²¹⁶ "Écrire", comme nous le dit Anne Hébert, "c'est vraiment jouer avec le feu".²¹⁷

Ainsi et comme nous l'avons déjà suggéré à plusieurs reprises au cours de cette analyse des modifications progressives apportées à la troisième version (1C) du réseau associatif dans la première pièce--"Mystère de la parole"--du troisième et dernier recueil poétique d'Anne Hébert, toutes ces modifications progressives se rapportent à ce que nous avons précédemment identifié lors de notre résumé de toutes les modifications progressives et réactionnelles apportées à ce même réseau dans Mystère de la parole comme cette **essille de correspondance** qu'est la sixième modification progressive (6^P): **la révolte de la femme** associée aux toutes premières occurrences

de la lexie **fou** dans cette même première pièce du recueil.²¹⁸ Or et comme nous l'avons déjà également indiqué²¹⁹, il importe maintenant de passer justement à une analyse des modifications réactionnelles apportées à cette même troisième version (1C) du réseau associatif dans l'avant-dernière pièce-échantillon--"Eve"--de Mystère de la parole afin de confirmer le rôle en tant que **maille de correspondance** de cette même **révolte de la femme**. Aussi et comme nous l'avons déjà suggéré à ce propos²²⁰, allons-nous pouvoir confirmer que toutes les modifications réactionnelles apportées à la troisième version (1C) du réseau associatif dans Mystère de la parole (et qui se concentrent toutes dans cette avant-dernière pièce du recueil) sous-tendent et nourrissent cette même sixième modification progressive (6^P): **la révolte de la femme** en tant que **maille de correspondance** sur laquelle toutes les autres mailles de la troisième version (1C) du réseau associatif se convergent.

Analyse de la deuxième série, 'B', de modifications réactionnelles apportées au réseau associatif dans "Eve": la réhabilitation d'Eve en tant qu'archétype de la femme maudite et malfaisante et sa transformation en femme révoltée, modèle d'insurrection constante et infatigable contre l'ordre symbolique et patriarcal et source inépuisable de la régénération de l'espèce humaine

Comme nous l'avons déjà indiqué lors de notre résumé des

modifications réactionnelles apportées à la troisième version (1C) du réseau associatif dans Mystère de la parole²²¹, bien que les trois modifications réactionnelles en question--(1^R) le refus de la fermeture de la part de la femme-sujet parlant, (2^R) son refus de toute forme de servitude se rapportant à sa condition en tant que femme, (3^R) son refus de certains mythes et dogmes véhiculés par l'ordre symbolique et patriarcal dans le but d'assurer sa domination sur la femme--se retrouvent parsemées à travers toutes les quinze pièces faisant partie de ce troisième et dernier recueil, elles se présentent toutes néanmoins et de façon concentrée dans cette avant-dernière pièce, "Eve". D'autre part et comme nous l'avons également déjà suggéré²²², cette même avant-dernière pièce de Mystère de la parole se fait remarquer en raison de la redondance paratextuelle de son titre qui renvoie au premier texte hébertien à titre identique mais à contenu fort différent apparaissant dans Les Songes en équilibre²²³. Aussi et en raison non seulement de la présence concentrée des trois modifications réactionnelles dans la deuxième pièce intitulée "Eve" de Mystère de la parole mais aussi de la reprise significative de ce titre, allons-nous entreprendre une double lecture riffaterrienne de cette même pièce. Cela non seulement afin d'en dégager au cours d'une première lecture heuristique les trois modifications réactionnelles telles que nous venons de les identifier mais aussi en vue de les faire rapporter à l'occasion d'une deuxième lecture herméneutique à cette **maille de correspondance** sur laquelle se convergent toutes les autres mailles dans la troisième version (1C) du réseau associatif soit la sixième modification progressive (6^P) ou la

révolte de la femme associée aux premières occurrences de la lexie **fou** dans la première pièce, "Mystère de la parole", de ce troisième et dernier recueil d'Anne Hébert. Passons alors tout de suite à une première lecture heuristique du texte qui servira à en dégager chacune des trois modifications réactionnelles.

Une première lecture heuristique d'"Eve": le dégagement des trois modifications réactionnelles

Autant que notre première lecture de "Mystère de la parole" a servi à dégager de cette première pièce-échantillon toutes les modifications progressives qui s'y retrouvent, notre première lecture de la deuxième pièce-échantillon que nous avons choisie--"Eve"--en fera ressortir les trois modifications réactionnelles telles que nous les avons déjà identifiées lors de notre résumé des modifications apportées à la troisième version (1C) du réseau dans Mystère de la parole: à savoir, (1^R) le refus de la poète de la solitude que lui impose une poésie fermée; (2^R) son refus en tant que femme de la servitude que lui impose l'ordre symbolique et patriarcal; (3^R) son refus des mythes et dogmes conçus et véhiculés par ce même ordre afin de garantir sa domination sur la femme.

La première modification réactionnelle apportée au réseau associatif dans "Eve": (1^R) le refus par la poète de la solitude que lui impose une poésie fermée

La femme-sujet parlant, qui s'énonce toujours dans cette

avant-dernière pièce de Mystère de la parole en se servant de manière inclusive du pronom 'nous', refuse en effet désormais de garder un silence respectueux devant les icônes, mythes et rengaines les plus chéris de l'ordre symbolique et patriarcal. Or et comme nous allons le confirmer à ce propos, l'hypogramme responsable de la sémiosis du texte n'est autre que la subversion et la déconstruction systématiques de cette antithèse paradoxale par excellence qui sous-tend toute croyance chrétienne: soit "L'immaculée conception" du Christ accomplie par la vierge Marie en collaboration avec le Saint Esprit. Aussi et de manière tout à fait irrévérencieuse, la même femme-sujet parlant commence dès le premier mot--'Reine"--de l'invocation adressée au début de la première strophe à Eve, archétype de la femme maudite et malfaisante créé et véhiculé par l'ordre symbolique et patriarcal dans le but d'opprimer toutes les femmes, à confondre délibérément cette même Eve avec l'archétype de la femme pure et soumise que lui oppose l'église chrétienne: la vierge Marie souvent connue comme "Reine des cieux".

Pourtant et comme le suggère la deuxième appellation polysémantique--"maîtresse"--attribuée par la suite à cette même femme et qui fait allusion non seulement à son rang officiel dans l'église en tant qu'homologue féminin du Seigneur féodal Dieu mais aussi à son statut contradictoire et non reconnu de partenaire sexuel et illégitime de ce même Dieu lors de la conception supposément "immaculée" du Christ, une telle "Reine" (de la pureté) ne saurait nullement séparer (comme le veut l'église) sa fonction sanctionnée et sanctifiée d'épouse divine et supposément chaste de ses capacités sexuelles et régénératrices. Or, le

but déclaré du texte, en vertu non seulement de cette première invocation qui confond Eve avec Marie mais aussi de la prière que lui adresse la femme-sujet parlant dans les deux dernières strophes²²⁴, sera précisément de faire parler cette même première femme afin qu'elle dissipe le mythe paradoxal de l'ascétisme fertile qui l'entoure et qui crée d'elle, comme l'a d'ailleurs clairement démontré Marina Warner dans *Alone of All Her Sex*, "un idéal impossible"²²⁵ qui ne peut que produire de la confusion dans l'esprit de toute femme catholique.²²⁶ Ainsi la femme-sujet parlant, en choisissant elle-même d'exercer "la fonction (révolutionnaire) la parole" (M. P., p. 75) dans ce texte iconolaste, se sert d'un tel geste d'insurrection dirigé contre l'ordre symbolique et patriarcal afin d'inciter la toute première femme, "Eve", à rompre le long silence auquel elle a été réduite par l'ordre symbolique et patriarcal et de s'emparer elle-même de la parole afin de participer dans la déconstruction et la subversion du mythe responsable de sa propre dénigration en tant que femme maudite et malfaisante.

La deuxième modification réactionnelle apportée au réseau associatif dans "Eve": (2^R) le refus par la femme de toute sorte d'oppression dirigée contre elle par l'ordre symbolique et patriarcal

Ensuite et faisant suite à cette première modification réactionnelle--le refus du silence--nourissant la révolte de la femme dans cette avant-dernière pièce de Mystère de la parole, la même Eve en raison de son refus originel d'obéir aux commandements insensés et arbitraires

d'un Dieu-le-père tyrannique et vengeur²²⁷ finit par servir de modèle d'insurrection à toute femme désireuse de se libérer de l'oppression dirigée contre elle par le même ordre symbolique et patriarcal qui a inventé "le péché originel" d'Eve contre Dieu afin de justifier la domination que ce même ordre cherche depuis toujours à exercer sur la femme. Ainsi et comme l'a déjà fait remarquer Nabiha Ettayebi, "se dresse (dans cette avant-dernière pièce de Mystère de la parole) une Eve nouvelle, en colère, révoltée, qui (et à l'encontre de la première Eve de la Genèse qui semblait accepter en silence l'exil du paradis que lui imposa Dieu) n'accepte plus de baisser la tête".²²⁸ Dès lors, la poète dans cette même pièce iconoclaste réussit, non seulement et comme l'a déjà suggéré Patricia Smart à faire "évolue(r) (sa poésie) vers une mythologie transformée centrée sur la femme rédemptrice et bien résumée par la figure d'Eve"²²⁹ mais aussi, à transformer, comme nous l'avons précédemment suggéré dans un article antérieur à cette étude²³⁰, cette même Eve, archétype de la femme maudite et malfaisante proposé par l'ordre symbolique et patriarcal, en modèle d'insurrection.

La troisième modification réactionnelle apportée au réseau associatif dans "Eve": (3^R) le refus des mythes et des dogmes véhiculés par l'ordre symbolique et patriarcal afin d'assurer sa domination sur la femme

À ce dernier propos mais faisant toujours suite aux deux autres modifications réactionnelles déjà citées, la femme-sujet parlant dans "Eve" refuse, non seulement le dogme de "L'Immaculée conception" ainsi

que le mythe d'une faute originelle faussement attribuée à la première femme et par conséquent retransmise à toutes ses descendantes mais aussi et de manière plus fondamentale, le mythe de la création du monde par un créateur masculin. Ainsi et comme nous allons le voir, bien que la femme-sujet parlant dans cette avant-dernière pièce de Mystère de la parole se réfère à plusieurs reprises²³¹ au mythe de la création par Dieu raconté dans la Genèse, ce n'est que dans le but le déconstruire, voire de le subvertir, et cela parce que la femme-sujet parlant y évoque également, et conformément à ce que nous avons déjà indiqué lors de notre deuxième lecture herméneutique de "Mystère de la parole"²³², le mythe encore plus ancien de la femme en tant que source première et véritable de la vie humaine.

Ayant ainsi au cours d'une première lecture heuristique de cette avant-dernière pièce-échantillon--"Eve"--de Mystère de la parole dégagé les trois modifications réactionnelles telles que nous les avons précédemment identifiées lors de notre résumé des modifications progressives et réactionnelles apportées à la troisième version (1C) du réseau dans Mystère de la parole, nous entreprendrons tout de suite une deuxième lecture herméneutique qui aura comme but non seulement de découvrir l'hypogramme responsable de la sémiosis du texte mais aussi de démontrer comment ce même hypogramme fait rapporter toutes les trois modifications réactionnelles en question à ce que nous avons déjà proposé comme cette **maille de correspondance** sur laquelle toutes les autres mailles dans la troisième version (1C) du réseau se convergent: soit la sixième modification progressive (6^P) ou **la révolte**

prométhéenne de la femme associée aux premières occurrences de de la lexie **fou** dans la première pièce du recueil, "Mystère de la parole".

La deuxième lecture herméneutique d'"Eve": la découverte de l'hypogramme sous-tendant la production du texte et le rapport de ce même hypogramme à la révolte de la femme en tant que maille de correspondance sur laquelle toutes les autres mailles du réseau (IC) convergent dans Mystère de la parole

Or et comme nous venons de le suggérer à ce propos²³³, l'unique hypogramme responsable de la sémiosis de cette avant-dernière pièce--"Eve"--de Mystère de la parole s'avérera identique à une déconstruction systématique et subvertissante du dogme paradoxal sous-tendant toute autre croyance chrétienne: soit "L'immaculée conception" du Christ en tant que Sauveur de l'humanité. Pourtant et comme nous allons le voir, une telle 'hypo-doctrine'²³⁴ n'est en effet qu'un corollaire-remède profondément antiféministe conçu afin de répondre à cette autre hypo-doctrine également fausse et misogyne qu'est "le péché originel". Ainsi, puisque toute la race humaine (que l'on suppose aurait été autrement immortelle) aurait été condamnée à mourir en raison de l'acte originel d'insurrection commis par la première femme--Eve--lorsqu'elle aurait incité son partenaire à désobéir aux commandements de Dieu²³⁵, il aurait fallu qu'une deuxième femme obéissante vienne repayer ce premier crime. D'autre part et en raison du fait que l'insurrection de la première femme aurait introduit l'érotisme et la reproduction sexuelle dans nos

rapports humains²³⁶, il aurait également fallu que cette deuxième femme soit pure et qu'elle conçoive en dehors de tout rapport sexuel avec Dieu le fils de ce même Dieu qui aurait été par la suite cruellement sacrifié afin de racheter tous les êtres humains de la première faute d'Eve.²³⁷ Dès lors, la doctrine de "L'Immaculée conception", en déplaçant la culpabilité de la première femme--"Eve"--sur le dos de la deuxième--"Marie"--, ne fait que réaffirmer les véritables sentiments refoulés de haine et de mépris dirigés depuis toujours contre la femme par certains hommes²³⁸ et sous-tendant la formulation de la doctrine du "péché originel" dans l'église chrétienne. Aussi, loin de contribuer à la déculpabilisation de tous les êtres humains de leur soi-disant participation dans un crime quelconque commis dans la nuit du temps par des ancêtres mythologiques, la doctrine de "L'Immaculée conception" ne saurait-elle au mieux que racheter de parmi la communauté humaine ces membres qui seraient prêts à accepter un salut gagné au prix non seulement du sacrifice sadique du Christ mais aussi de la triste obéissance douloureuse de sa mère en tant que modèle de souffrance et de soumission auquel toute bonne femme chrétienne devrait désormais ressembler. La révolte de la femme dans cette avant-dernière pièce--"Eve"--de Mystère de parole se concentrera donc sur la reprise de la parole par la femme dans le but de dénoncer ces mêmes deux doctrines misogynes et mensongères que sont "le péché originel" et "L'Immaculée conception".

Ainsi et en raison de la subversion délibérée par la poète de ces deux mêmes doctrines dans cette avant-dernière pièce--"Eve"--de Mystère de parole, nous allons nous occuper à en dégager les traces de ces deux

'hypo-doctrines' dont la subversion et la déconstruction par la poète constituent l'hypogramme responsable de la sémiosis du texte. Pourtant et avant de ce faire, nous allons tout de suite résumer les deux procédés principaux de subversion auxquels la poète aura recours dans le texte afin de ne pas les perdre de vue au cours de l'analyse qui va suivre

Les deux procédés principaux de subversion opérant dans "Eve" l'emploi du pronom 'nous' et la confusion délibérée d'Eve en tant qu'archétype de la femme malfaisante et maudite avec son homologue opposé, Marie

D'abord et comme nous l'avons déjà indiqué à propos de la première pièce de "Mystère de la parole" du troisième et dernier recueil à titre identique²³⁹, la femme-sujet parlant se servira de nouveau dans cette avant dernière pièce--"Eve"--du pronom 'nous' afin d'énoncer son discours et cela dans le but de faire rejoindre à elle non seulement Eve (à qui le poème est destiné) mais toutes les femmes en tant que "filles" (M. P., p. 101) de cette même Eve. Ce faisant, la femme-sujet parlant dans cette avant-dernière pièce de Mystère de la parole, s'étant déjà emparée (comme nous l'avons déjà démontré lors de notre lecture "Mystère de la parole") du verbe menteur appartenant jadis à l'ordre symbolique et patriarcal, transforme ce même verbe en parole authentique dont elle se sert immédiatement dès la première strophe du texte afin de parler à toute femme qui est là pour l'écouter et pour que celle-ci saisisse et emploie à son tour la parole révoltée qu'elle lui offre

Ensuite et comme nous l'avons également déjà suggéré²⁴⁰, l'Eve du

titre en tant qu'archétype de la femme supposément malfaisante et maudite sera délibérément confondue dès la première invocation que la femme-sujet parlant lui adresse dans la première strophe du texte avec son homologue pure et bienfaisante, la Vierge Marie. D'autre part mais toujours en vue d'accomplir la même confusion iconoclaste d'archétypes, la femme-sujet parlant continuera dans le même cas vocatif à formuler une série d'invocations dont l'identité de la destinataire, en raison de la mise en apposition constante de ces mêmes invocations dont quelques-unes semblent s'adresser spécifiquement à Eve et d'autres plutôt à Marie, restera douteuse. Aussi et à partir de la confusion que nous avons déjà signalée²⁴¹ (et qui s'établit dans la première strophe entre d'une part Marie, en raison de l'emploi de la lexie "Reine" isolé de son contexte usuel dans l'invocation-cliché--"Reine de cieux"--normalement adressée à celle-ci, et d'autre part Eve, à cause de la polysémie du mot "maîtresse" indiquant à la fois l'homologue féminin du Seigneur-Dieu et une partenaire sexuelle à l'instar plutôt de la première femme, Eve,) s'ajouteront d'autres ambiguïtés voulues quant à l'identité de ces deux femmes--Eve et Marie-- en tant qu'archétypes supposément opposés dans la pensée chrétienne. Ainsi à partir de la deuxième strophe jusqu'à la huitième, la femme-sujet parlant invoquera d'abord Eve.²⁴² Pourtant, dans les neuvième et dixième strophes elle s'adressera directement à Marie, d'abord comme la "Mère du Christ" (M. P., p. 101) et ensuite en tant que "Source des larmes" faisant ainsi allusion à une des appellations-clichés données à Marie dans l'église catholique, "Notre Dame des douleurs". Ensuite et à partir de la onzième strophe seront confondues cependant et de nouveau Marie en tant que "Mère

du Christ" et Eve en tant que "mère de tous les vivants"²⁴³ dans l'unique invocation--"Mère aveugle"--que la femme-sujet parlant leur adresse à toutes les deux, à Eve et à Marie, en raison de leur incapacité de prévoir les conséquences de leurs actes respectifs d'insurrection et de soumission sur leur progéniture. Enfin et à partir de la douzième strophe jusqu'à la fin du texte, c'est néanmoins (et conformément à ce que le titre du poème suggère) Eve toute seule, mais en tant que mère impurement sensuelle et régénératrice de toute l'humanité (y comprise bien entendu Marie malgré sa propre conception à elle supposément "immaculée"²⁴⁴), que la femme-sujet parlant invoque. Ainsi c'est bien à Eve, en tant qu'archétype de la femme insoumise et délibérément criminelle vis-à-vis de l'ordre symbolique et patriarcal qui cherche à exercer son contrôle et domination sur la femme en la tenant responsable d'un crime quelconque contre son Dieu, que la femme-sujet parlant adresse la prière qui clôt le texte et dans laquelle elle remplace de manière perfidement iconolaste la partie lumineuse de l'icône-nimbe entourant habituellement la tête de sainte de la Vierge Marie avec "un rayon noir" (M. P., p. 102) qui couvre la face d'Eve pécheresse en tant que symbole de "la grâce" particulière de femme révoltée (M. P., p. 102) à laquelle cette première femme a droit.

Ayant ainsi résumé les deux principaux procédés de subversion auxquels la poète a recours dans "Eve" dans le but d'abord d'inciter toute femme à la révolte en lui livrant la parole--cette forme de feu prométhéen--destinée à la libérer et ensuite à renverser à jamais l'image de la Vierge Marie en tant qu'archétype impossible à la fois pure et féconde qui se confond d'abord avec, avant d'être réabsorbée par, la figure

d'Eve en tant que modèle d'insurrection, nous allons dégager tout de suite du texte les traces des deux hypo-doctrines foncièrement misogynes que nous avons déjà identifiées et desquelles la déconstruction et la subversion par la poète constituent l'hypogramme sous-tendant la production du texte: "le péché originel" et "L'Immaculée conception".

Les traces de la première hypo-doctrine: la subversion et la déconstruction de la part de la poète de la doctrine du "péché originel" attribué à Eve par l'ordre symbolique et patriarcal

Les traces de cette première hypo-doctrine commencent à apparaître bien entendu dès le titre donné à cette avant-dernière pièce de Mystère de la parole. Pourtant et à l'encontre de cette deuxième pièce intitulée "Eve", la première pièce qui partage ce même titre dans Les Songes en équilibre ne fait aucune allusion à la doctrine du "péché originel" n'ayant les six ... s vers.²⁴⁵ Or, dans cette deuxième pièce--"Eve"--de Mystère de la parole les allusions à ce même péché abondent. Premièrement, la "Chair acide des pommes vertes" et "le beau verger juteux" de la troisième strophe évoquent l'Éden et la désobéissance légendaire attribuée à Eve. Deuxièmement, le "ventre premier" et le "fin visage d'aube passant entre les côtes de l'homme la dure barrière du jour" de la septième strophe font allusion bien entendu au mythe foncièrement antiféministe de la création de la première femme du premier homme par Dieu dans le deuxième chapitre de La Genèse où Dieu aurait fait endormir Adam afin de retirer une côte de laquelle Dieu aurait ensuite "form(er) une femme qu'il avait prise de l'homme, et (qu')il ... amena (par la suite) vers l'homme".²⁴⁶

Troisièmement, il apparaît dans la huitième strophe une référence au crime supposément commis par la première femme et à la suite duquel la mort en tant que punition divine aurait été introduite dans la condition humaine de sorte que tous "(les fils (d'Eve) et (tous ses époux) pourrissent pêle-mêle entre / (ses) cuisses sous une seule malédiction" (M. P., p. 101) prononcée contre Eve et toutes ses descendantes du sexe féminin par Dieu.²⁴⁷ Quatrièmement, c'est dans les douzième et treizième strophes que la femme-sujet parlant demande à Eve de lui raconter à elle et à toutes les femmes la scène primitive dans le jardin où Dieu lui-même "clair et nu" eut réveillé en elle le désir qui fut par la suite transformé en "péché désiré comme l'ombre en plein midi" (M. P., p. 101) et comment "l'amour" qu'elle fit par la suite avec "le premier homme défait dans (s)es bras" eut été néanmoins et alors "sans défaut" (M. P., p. 101) parce que encouragé par Dieu lui-même. Cinquièmement, c'est dans la quatorzième strophe que la femme-sujet parlant supplie Eve pour la première fois de se souvenir d'un tel moment primordial de la passion, "du cœur initial sous le sacre du matin", afin qu'elle "renouvelle notre visage (de femmes) comme un destin pacifié" (M. P., p. 101). Enfin, c'est dans la dernière strophe du texte que la femme-sujet parlant répète cette même première supplication à Eve afin que celle-ci raconte la vérité sur ce qui s'est passé et de sorte que "(s)a mémoire (associée depuis toujours au "péché originel") se brise au soleil" et cela même "au risque de réveiller le (vrai) crime endormi (celui de l'agression de l'ordre symbolique et patriarcal dirigée contre la femme et véhiculée à travers les mythes mêmes de la création et de la chute). Dès lors et comme nous l'avons déjà suggéré à

plusieurs reprises au cours de ce présent chapitre²⁴⁸, Eve en tant qu'archétype de la femme malfaisante et maudite sera réhabilitée "retrouv(ant) l'ombre de la grâce sur (s)a face comme un rayon noir" (M. P., p 102)

Ainsi plusieurs allusions, chacune à but subvertissant, à cette première hypo-doctrine profondément antiféministe qu'est le "péché originel" paraissent au cours de cette avant-dernière pièce de Mystère de la parole. Or, il s'agit ensuite d'y découvrir dans le même texte les traces moins nombreuses mais également déconstruisantes et subvertissantes de la deuxième doctrine foncièrement misogyne: celle de "L'Immaculée conception".

Les traces de la deuxième hypo-doctrine misogyne: "la déconstruction et la subversion par la poète de la doctrine de "L'immaculée conception"

Bien que les traces de cette deuxième hypo-doctrine n'apparaissent explicitement que sous forme des invocations que nous avons déjà citées adressées à la Vierge Marie en tant que mère du Christ²⁴⁹, elles figurent néanmoins implicitement à travers leur antithèse mise en opposition à Marie à l'occasion d'une autre occurrence du même cliché 'mère=terre' déjà rencontrée lors de notre analyse de la première pièce-échantillon, "Mystère de la parole". Aussi et à l'encontre de la soi-disant pureté attribuée à Marie en tant que 'vierge', la femme-sujet parlant s'adresse dans la sixième strophe à une Eve infiniment pleine de désir car perpétuellement "couchée" sur son dos telle une "grande fourmière sous

le mélèze, (dont) la terre antique (est constamment) criblée (car pénétrée sans arrêt par ses) ... amants (aussi nombreux que des fourmis)" (M. P., p 100). Dès lors, la pureté douteuse de la Vierge Marie, qui aurait conçu le Christ sans avoir eu aucun rapport sexuel, est démentie par la vérité incontestable et hyperboliquement féconde de la volupté d'Eve qui fait d'elle un modèle du désir régénérateur de la femme.

Or, c'est à ce dernier modèle plein de désir revivifiant et non pas à Marie que s'adresse en fin de compte et comme nous l'avons déjà indiqué²⁵⁰ la femme-sujet parlant du texte dans les dernières strophes du texte. Cela parce que c'est au désir refoulé à la fois érotique et maternel de cette même femme jadis maudite que la femme-sujet parlant fait appel afin que celle-ci "reconnais(se)" dans ses propres filles ses mêmes instincts érotiques essentiels à la survie de l'espèce humaine. Aussi dans les dix-septième et dix-huitième strophes du texte la femme-sujet parlant brosse-t-elle un tableau attendrissant de ces mêmes filles d'Eve, tableau destiné à réveiller la sympathie depuis longtemps réprimée sous l'influence aliénante de l'ordre symbolique et patriarcal de cette première mère à leur égard. Ainsi, la femme-sujet parlant évoque dans ces mêmes deux strophes le spectacle paisible que présentent ces mêmes filles d'Eve qui, en dépit des guerres et d'autres formes de cruauté meurtrière décrites dans la quinzième strophe lesquelles sont dirigées depuis toujours par l'ordre symbolique et patriarcal contre la race humaine, veillent constamment à ce que la vie humaine soit néanmoins préservée pendant que leurs mains s'occupent à "fil(er) le mystère (de cette même vie) comme une laine rude" (M. P., p 102) et qu'elles continuent à prendre soin

d'abord de "L'enfant (qui) à (leur) sein roucoule" et ensuite de "l'homme (qui en raison sans doute de l'attention que la femme donne prioritairement à ses enfants se plaint souvent en guise lui-même d'enfant abandonné de) sent(ir) le pain (la cuisson duquel la femme est censée s'occuper) brûlé" (M. P., p. 102).

Ainsi et comme nous l'avons déjà indiqué²⁵¹, c'est bien à cette première femme--Eve--que la femme-sujet parlant dans cette avant-dernière pièce de Mystère de la parole fait appel afin de déconstruire et de subvertir les doctrines foncièrement misogynes du "péché originel" et de "L'immaculée conception" que l'on associe normalement et respectivement à elle et à son archétype opposé, la Vierge Marie. Dès lors et comme nous l'avons déjà suggéré à propos de l'invocation finale adressée à Eve dans les deux dernières strophes du texte²⁵², la mauvaise réputation d'Eve en tant qu'archétype de la femme malfaisante et maudite est réhabilitée. Pourtant, loin d'être canonisée à l'instar de Marie de qui la tête est habituellement entourée d'une nimbe, l'Eve hébertienne de Mystère de la parole ne chercherait mieux que de se faire orner de ce signe autrement énigmatique qu'est "l'ombre de la grâce (apparaissant) sur (s)a face comme un rayon noir" (M. P., p. 102). Cela parce que c'est cette même nouvelle icône qui célèbre le mieux son insurrection originelle contre l'ordre symbolique et patriarcal qui alors l'opprimait et qui la lie depuis et précisément en raison de sa révolte aux ténébreuses forces mystérieuses de l'univers responsables de la création et de la continuité de la vie. Dès lors, la grâce à laquelle Eve réhabilitée finit par accéder dans cette avant-dernière pièce de Mystère de la parole

ne saurait lui venir qu'en vertu même de son acte originel de transgression, acte qui devrait servir de modèle à toute femme désireuse de s'échapper de l'emprise dénigrante de certains mythes et dogmes--tels "le péché originel" et "L'immaculée conception"--créés et véhiculés par l'ordre symbolique et patriarcal afin d'assurer sa domination sur la femme

Pourtant et comme nous l'avons déjà indiqué à plusieurs reprises dans la présente étude²⁵³, la révolte d'Eve en tant que modèle à suivre risque d'avoir des répercussions beaucoup plus importantes. Cela parce qu'une telle révolte en déconstruisant et en subvertissant les mythes et dogmes les plus chéris de l'ordre symbolique et patriarcal porte directement atteinte à ce même ordre et à la misogynie inhérente à lui. Or et en fin de compte, une telle misogynie ne saurait être que le résultat d'une profonde haine anormale de soi chez l'être humain qui se sent comme aliéné des sources mêmes de la vie associées à la femme en raison de la présence surabondante autour de lui d'un symbolique conçu par l'homme et qui nous véhicule sans arrêt des images, des mythes et des dogmes glorifiant la mort. Et c'est précisément contre un tel symbolique mortifère que la femme-sujet parlant dans cette avant-dernière pièce iconoclaste--"Eve"--de Mystère de la parole cherche à diriger sa propre révolte ainsi que celle de toute autre femme désireuse à l'instar d'Eve, cet archétype de la femme révoltée, de s'opposer au nihilisme meutrier véhiculé par ce même ordre symbolique. Pour ce faire et conformément à ce que nous avons indiqué à plusieurs reprises au cours de ce présent chapitre²⁵⁴, sa révolte à elle et de toute femme dépendra directement de leur saisie prométhéenne du verbe menteur et nihiliste appartenant aux représentants de l'ordre

symbolique et patriarcal, de la transformation de ce même verbe en parole authentique et revivifiante et de la redistribution de cette parole à tout individu, homme ou femme, voulant s'en servir afin que nous échappions tous de l'emprise étouffante et potentiellement fatale à toute l'espèce humaine qu'exerce sur nous ce même ordre symbolique et patriarcal

Une double lecture à la Riffaterre de cette avant-dernière pièce--"Eve"--de Mystère de la parole nous a donc permis non seulement de dégager au cours d'une première lecture heuristique du texte toutes les modifications réactionnelles que nous avons identifiées lors de notre résumé dans la deuxième partie de ce présent chapitre de toutes les modifications progressives et réactionnelles apportées à la troisième version (1C) du réseau dans ce troisième et dernier recueil mais aussi à les faire rapporter toutes lors d'une deuxième lecture herméneutique à cette **maille de correspondance** qu'est la sixième modification progressive (6^P) sur laquelle toutes les autres mailles de cette troisième version du réseau associatif se convergent soit **la révolte prométhéenne de la femme** liée aux premières occurrences de la lexie **fou** dans la première pièce-échantillon que nous avons analysée, "Mystère de la parole". Dès lors et comme nous l'avons déjà suggéré²⁵⁵, bien que les trois modifications réactionnelles qui se retrouvent toutes et de manière concentrée dans "Eve"--(1^R) le refus de la part de la femme-sujet parlant de la fermeture, (2^R) son refus de toute forme d'oppression dirigée contre elle par l'ordre symbolique et patriarcal, (3^R)

son refus des mythes et dogme conçus et véhiculés par ce même ordre afin de garantir sa domination sur la femme--ne contribuent pas pour autant à l'expansion de la troisième version (1C) du réseau associatif dans Mystère de la parole, elles sous-tendent et nourrissent néanmoins cette même sixième modification progressive (6^P) qu'est **la révolte prométhéenne de la femme** et qui est liée aux premières occurrences de la lexie **fou** dans la première-pièce échantillon, "Mystère de la parole", de ce troisième et dernier recueil d'Anne Hébert. Ainsi et comme notre deuxième lecture herméneutique de l'avant-dernière pièce-échantillon--"Eve"--de Mystère de la parole a dévoilé, cette même révolte de la femme qui y est sous-tendue et nourrie par les trois modifications réactionnelles prend racine dans la déconstruction subvertissante de deux hypo-doctrines foncièrement misogynes, celui du "péché originel" et celui de "L'immaculée conception". Or et comme nous l'avons ensuite démontré lors de cette même deuxième lecture herméneutique de "Eve", c'est en effet la déconstruction à but subvertissant de ces mêmes doctrines qui se produit en raison de la révolte de la femme-sujet parlant contre l'ordre symbolique et patriarcal qui constitue l'unique hypogramme responsable de la sémiosis du texte. Aussi ce même hypogramme s'avère-t-il identique à celui sous-tendant la production de la première pièce-échantillon, "Mystère de la parole", dont nous avons fait l'analyse. Dès lors, le placement carrefour de la sixième modification progressive (6^P)--**la révolte de la femme** liée aux premières occurrences de la lexie **fou** dans cette même première

pièce--en tant que **maille de correspondance** sur laquelle toutes les autres mailles faisant partie de la troisième version (1C) du réseau associatif établie dans Mystère de la parole convergent est confirmé. Notre analyse des modifications progressives et réactionnelles apportées à la troisième version (1C) du réseau associatif dans ces deux pièces-échantillons de Mystère de la parole démontre par conséquent que chacune de ces modifications se rapporte étroitement à la sixième modification progressive (6P) : **la révolte de la femme** .

D'autre part et puisque les traces de cette même révolte (qui est liée aux premières occurrences de la lexie **fou** dans la première pièce-échantillon--"Mystère de la parole"--du recueil) réapparaissent non seulement dans l'avant-dernière pièce--"Eve"--mais aussi et comme nous l'avons indiqué lors de notre résumé de toutes les modifications apportées à la troisième version (1C) du réseau associatif dans Mystère de la parole²⁵⁶ à travers toutes les pièces faisant partie de ce troisième et dernier recueil, il est possible de conclure que la pièce liminaire--"Mystère de la parole"--du recueil (comme d'ailleurs le suggère la redondance paratextuelle de son titre) est également un texte séminal qui introduit l'unique hypogramme reponsable non seulement de la sémiosis de cette première pièce mais aussi de l'unité interne reliant toutes les autres pièces du recueil à ce même principe générateur qu'est la sixième modification progressive (6^P) en tant que **maille de correspondance** sur laquelle toutes les autres mailles appartenant à la troisième version (1C) du réseau associatif établie dans Mystère de la

parole convergent: **la révolte prométhéenne de la femme** .

Dès lors et d'après les résultats de nos deux analyses respectives des modifications progressives et réactionnelles apportées à la troisième version (1C) du réseau associatif dans Mystère de la parole, la "signifiante poétique" de la pièce liminaire--"Mystère de la parole"--de ce troisième et dernier recueil d'Anne Hébert ainsi que celle de tout le recueil partageant ce même titre se rapportent à cette même révolte humanitaire mais à perspective néanmoins féministe de la part de la femme contre les forces nihilistes et meurtrières de l'ordre symbolique et patriarcal qui continuent à opprimer non seulement la femme mais toute l'humanité.

Notes au troisième chapitre

¹ Consulter à propos de l'usage de cette épithète en tant que synonyme de 'phallogocentrique' Marcelle Marini, Lacan, (Paris: Belfond, 1986), p. 62. Aussi peut-on y lire que "Lacan, d'ailleurs, dans la mesure où il pousse à l'extrême la thématization du phallus, et met à la base de la culture l'échange des femmes, révèle bien le caractère androcentrique de nos sociétés et de leurs valeurs fondamentales".

² Voir, p. 56.

³ Consulter l'image de la piéta dans "Mort," Les Songes en équilibre, p. 80.

⁴ Voir, pp. 57-58.

⁵ Voir, p. 55.

⁶ Anne Hébert, Kamouraska, (Paris: Éditions du Seuil, 1970), p. 250.

⁷ loc cit.

⁸ La Genèse, 3.20: "Adam donna à sa femme le nom d'Eve. car elle a été la mère de tous les vivants".

⁹ Voir p. 5 de cette étude ainsi que les notes 14 et 15 à la page 24.

¹⁰ Pierre-Hervé Lemieux, Entre songe et parole, pp. 9 et 10 où Lemieux parle d'abord d'"un lent et difficile *passage* entre deux états poétiques extrêmes: *songe, parole*" et ensuite du Tombeau des rois comme "constitu(ant) *l'épreuve cruciale* donnant le pouvoir de sortir de la *nuit du songe* et d'accéder au *jour de la parole*" (italiques de l'auteur).

¹¹ Anne Hébert, "Eve," Les Songes en équilibre, p. 77.

¹² Anne Hébert, Les Chambres de bois, (Paris: Éditions du Seuil, 1958), p. 179

¹³ Néologisme que nous préférons pour des raisons évidentes dans le cas d'Eve à celui de 'répatriation' qui s'entend depuis quelque années à la radio et à la télévision lorsqu'on veut se servir d'un euphémisme pour parler du retour forcé de certains groupes de réfugiés politiques dans leurs pays d'origine

¹⁴ Voir surtout la neuvième strophe du poème où la poète décrit l'arrivée du printemps

La joie se mit à crier, jeune accouché à l'odeur sauvage
sous les joncs. Le printemps délivré fut si

beau qu'il nous prit le cœur avec une seule main"
(M. P., p. 74).

¹⁵ Edson Rosa Da Silva, "La régénération du cosmos dans un poème d'Anne Hébert," *Présence francophone*, 23 (1981), pp. 163-175.

¹⁶ Consulter notre article, "From the First 'Eve' to the New 'Eve' Anne Hébert's Rehabilitation of the Malevolent Female Archetype", *Studies in Canadian Literature*, 14:1 (1989), pp. 99-107. La première pièce, "Eve", a paru pour la première fois dans *Les Songes en équilibre* en 1942, la deuxième dans *Mystère de la parole* en 1960.

¹⁷ Bien que "le Verbe" traduise dans certaines versions de L'Évangile selon Jean (dont celle donnée dans La Traduction Œcuménique de la Bible) la même notion de créativité divine provenant du latin 'logos' que "la Parole" dans d'autres, "le Verbe" semble mettre l'emphase plutôt sur l'ordre ou la raison imposés de l'extérieur par l'acte de la création et, de ce fait, à la notion de 'falsification' à laquelle Anne Hébert fait allusion dans "Poésie, solitude rompue" lorsqu'elle se demande si, "Quelques écrivains ne falsifient-ils pas parfois sans vergogne la vérité poétique ou romanesque dont ils ont à se rendre compte, pour la faire servir à une cause toute extérieure à l'œuvre elle-même?" (P. S. R., p. 70). Une telle hypothèse à l'égard de la connotation arbitraire et falsificatrice du mot 'verbe' semble d'ailleurs se confirmer lors de la treizième strophe de "Mystère de la parole" lorsqu'Anne Hébert se sert pour la première fois du mot 'verbe' dans un contexte qui décrit justement l'ordre arbitraire imposé sur "Toute la terre vivace" par la raison humaine qui y oppose néanmoins "la forêt" à "la ville":

Toute la terre vivace, la forêt à notre droite, la ville
profonde à notre gauche, en plein centre du verbe,
nous avançons à la pointe du monde.

Aussi, est-ce ce même ordre binaire créé par la logique humaine que la femme sujet-parlant paraît y vouloir défier sinon subvertir en marchant "en plein centre (même) du verbe (responsable de la création de cet ordre)" afin d'arriver à son but: la mise à la disposition de tout le monde d'une parole authentique dans les trois dernières strophes du texte

¹⁸ Anne Hébert emploie la lexie 'parole' et dans "Poésie, solitude rompue" et dans "Mystère de la parole" afin de désigner toute parole à la fois poétique et authentique qui tire ses origines de la "vérité intérieure" et de "la logique interne de l'œuvre" ("P. S. R.", p. 70)

Aussi une telle parole poétique est également créatrice et se rapporte de ce fait à l'acte original de la création selon lequel Dieu se serait servi, selon les premiers chapitres de la Genèse et de L'Évangile selon Jean, de la parole en tant que mots prononcés à haute voix afin de créer le monde: "Au commencement était la parole, et la Parole était avec Dieu et la Parole était Dieu" (Jean 1:1). Pourtant et comme nous venons de l'indiquer ci-dessus dans la note 17, la parole créatrice pour Anne Hébert ne vient pas de l'extérieur de l'œuvre qui se crée mais de sa "logique interne".

¹⁹ Voir p. 52 et les notes 11 et 12.

²⁰ Consulter "Osiris" dans Barbara Walker, The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets, (San Francisco: Harper & Row, 1983), pp. 748-749: "Of all savior-gods worshipped at the beginning of the Christian era, Osiris may have contributed more details to the evolving of the Christ figure than any other.... He was the Resurrection and the Life, the Good Shepherd, Eternity and Everlastingness, the god who 'made men and women to be born again'."

²¹ Voir ci-dessus la note 9 et consulter également "Eve" dans Barbara Walker, The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets, pp. 288-291. Ainsi on peut y lire: "The biblical title of Eve, 'Mother of all living', was a translation of Kali Ma's title *Jaganmata* (italiques de l'auteure). She was also known in India as Jiva or Ieve, the Creatress of all manifested forms. In Assyrian scriptures she was entitled Mother-Womb, Creatress of Destiny, who made male and female beings out of clay, 'in pairs she completed them'. The first of the Bible's two creation myths gives this Assyrian version, significantly changing 'she' to 'he' (Genesis 1:27)".

²² Les sept rois morts qui continuent quand même à vivre d'une manière vampirique puisqu'ils "cherch(ent) le cœur (de la femme-sujet parlant) pour le rompre" dans "Le tombeau des rois" sont une métaphore très juste de la puissance morbide qu'exerce sur l'esprit humain la notion d'une vie après la mort.

²³ Voir p. 19.

²⁴ Voir p. 172 et la note 13.

²⁵ Patricia Smart, "La Poésie d'Anne Hébert: une perspective féminine," La Revue de l'Université d'Ottawa, 501 (1980), pp. 62-68; Nabihah Ettayebi, "Le Mythe d'Eve dans l'œuvre d'Anne Hébert," Recherches et Travaux, Université de Grenoble, 20 (1980), p. 90.

²⁶ Notre usage de l'épithète 'réactionnelles' qualifiant ces mêmes

modifications garde la signification psychoanalytique que lui attribue Le Petit Robert, soit "une réaction contre une situation mal supportée, une pulsion refoulée".

²⁷ Nous allons mettre chacune des modifications progressives apportées au réseau associatif (IC) dans Mystère de la parole entre parenthèses à l'intérieur desquelles le chiffre indiquera le numéro de la modification en question et le 'P' en suscription que c'est bien une modification progressive.

²⁸ Consulter p. 42 de cette étude à propos de la dernière apparence de cette même version (21) du deuxième fil dans Les Songes en équilibre avant sa disparition complète au début du Tombeau des rois.

²⁹ Lors de la troisième partie de ce même chapitre consacré à Mystère de la parole, nous expliquerons en détail l'extension de la métaphore **PAIN-POÉSIE** établie dans Les Songes en équilibre à **PAROLE**. Pour le moment, nous nous contenons d'indiquer que l'arrivée dans le monde de "la parole" dans la première pièce, "Mystère de la parole", du recueil partageant ce même titre est une isotopie de la "naissance du pain" dans la deuxième pièce.

³⁰ Adam aurait reçu de Dieu le pouvoir de nommer toutes les créatures que ce dernier aurait eu créées. "L'Éternel Dieu forma de la terre tous les animaux des champs et tous les animaux du ciel, et il les fit venir vers l'homme, pour voir comment il les appellerait, et afin que tout être vivant portât le nom qui lui donnerait l'homme" (La Genèse 2: 19)

³¹ Luc 9: 2; Matthieu 23:14; Marc 13:10.

³² Anne Hébert, Mystère de la parole, p. 75; Les Fous de Bassan, p. 25

³³ Ainsi l'église catholique refuse toujours que les femmes deviennent prêtres.

³⁴ Anne Hébert, Mystère de la parole, p. 73. L'épithète "tranquille" y évoque en présence du substantif "pays" "la révolution tranquille" avant laquelle le pays du Québec était encore plus tranquille.

³⁵ Voir p. 176.

³⁶ Nous employons l'épithète "hiératique" ici dans le sens de 'sacré' afin d'indiquer que l'ordre symbolique et patriarcal croit et veut faire croire que ce même verbe lui aurait été transmis des sources divines

³⁷ Voir pp. 73, 144.

³⁸ Voir p. 69.

39 Voir p. 183.

40 Par 'caritas', nous entendons la charité ou l'amour du prochain. Pour une discussion plus détaillée du latin 'caritas' par rapport au grec 'agapê' voir les notes, 140-143, qui suivent.

41 Voir pp. 83-84; 111-114.

42 Ainsi la mort de tout individu est évidemment nécessaire à la survie de l'espèce sans quoi la terre serait surpeuplée.

43 On peut à ce propos citer l'usage inclusif du pronom 'nous' dans le texte ainsi que les deux avant-dernières strophes dans lesquelles la femme-sujet parlant met en apposition deux vocatifs adressés aux humains: "Fronts bouclés où croupit le silence en toisons mus- / quées, toutes grimaces, vieilles têtes, joues d'enfants, / amours, rides, joies, deuils, créatures, créatures, langues / de feu au solstice de la terre"; "O mes frères les plus noirs, toutes fêtes gravées en / secret; poitrines humaines, calebasses musiciennes où / s'exaspèrent des voix captives" (M. p. 75)

44 Voir pp. 103, 109-110.

45 Humanitaire parce que Prométhée aurait volé le feu des dieux pour le redonner aux être humains afin que ces derniers puissent se chauffer et manger de la viande cuite.

46 Anne Hébert, "Jouer avec le feu," dans Jean Royer, Écrivains contemporains, Entretiens 4: 1980-1983, (Montréal: L'Hexagone, 1986), pp. 12-17. Aussi la poète finit-elle par se demander à la dernière page. "Qui est-il dans la mythologie qui a dérobé le feu? Je crois que c'est le poète."

47 Nous allons mettre chacune des modifications réactionnelles apportées au réseau associatif (IC) dans Mystère de la parole entre parenthèses à l'intérieur desquelles le chiffre indiquera le numéro de la modification en question et le 'R' en suscription que c'est bien une modification réactionnelle.

48 Voir ci-dessous la note 35

49 Voir pp. 142-143.

50 Anne Hébert, "Le Torrent," Le Torrent (Montréal: HMH, 1973), p. 9.

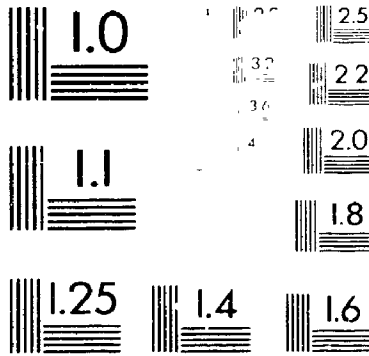
51 op. cit., p. 15 où la mère de François, Claudine, lui enseigne une moralité tout à fait janséniste: "--Le monde n'est pas beau, François. Il ne faut pas y toucher. Renonces-y tout de suite, généreusement. Ne t'attarde pas. Fais ce que l'on te demande, sans regarder alentour. Tu es mon fils. Tu me continues. Tu combattras l'instinct mauvais, jusqu'à la perfection...".

⁵² op. cit. p. 40. Il faut néanmoins noter que l'éducation morale dispensée à François par Claudine est en effet beaucoup plus désespérante que celle que lui aurait donné le janséniste le plus endurci. Cela parce que Claudine se préoccupe tant à ce que son fils s'échappe complètement du péché et devienne prêtre afin de "(lui) redorer (à elle) une réputation" ("Le Torrent", p. 22) qu'elle néglige de lui transmettre la notion, ne serait-ce que fausse, d'un paradis éternel en tant que récompense achetée au prix du refus du monde. Ainsi et comme François l'avouera plus tard dans la nouvelle, "L'expérience de Dieu (lui) (avait été) défendue, ... (de sorte qu'il) fu(t) détourné de la saveur possible de Dieu... (sachant que même) Si la grâce exist(ait), (il) l'(avait) perdue... (que) quelqu'un d'avant (lui) et dont (il était) le prolongement (avait) refusé la grâce pour (lui)".

⁵³ Nous verrons les résultats d'une telle obsession morbide chez l'homme dans les dernières pièces, "Eve" et "Des dieux captifs", de Mystère de la parole. Ainsi dans la quinzième strophe d'"Eve", la femme-sujet parlant parle de "La guerre (qui) déploie ses chemins d'épouvante, (et de) l'horreur et la mort (qui) se tiennent la main" (M. P., p. 101). De même dans "Des dieux captifs", ces mêmes dieux ne peuvent qu'offrir à l'humanité des visions nihilistes "prédisant la fin du monde depuis l'apogée des mûres saisons" (M. P., p. 103).

⁵⁴ Consulter à ce propos l'œuvre déjà citée de Marcelle Marini sur Lacan dans laquelle elle aborde la question de la femme castratrice. Aussi et selon Marini: "La source la plus profonde de l'angoisse se découvre(-t-elle) justement dans Le Désir et son interprétation où Lacan analyse Hamlet: il s'agit de la castration du Père, ce fantôme errant, mort en état de péché, qui surgit soudain devant son fils. Pour Lacan, la Vérité la plus terrible à affronter est que «le Symbolus est indisponible chez l'Autre», pas de Garant du Père comme Autre symbolique et pourtant défaillant. Où trouver protection contre la sexualité vorace, triomphale meurtrière de la mère-femme?" (Lacan, p. 64). Et encore plus loin dans le même livre Marini écrit à propos du même "thème (de ce) père défaillant" qu'est le père d'Hamlet en disant que ce "père (est) séduit par la parole mensongère de sa femme, de la femme qui n'hésite pas à le sacrifier à sa sexualité vorace; père tué par elle autant que par l'amant-rival; père faible qui a péri d'avoir «cédé sur son désir» au profit du désir de l'autre (Autre)-femme; père mort en état de péché mortel et qui erre à la recherche de son immortalité que, seule, la vengeance accomplit par son

4



MicroD

fils peut réaliser" (Lacan, p. 83).

⁵⁵ Nous faisons allusion bien entendu à la doctrine catholique de "L'immaculée conception" à laquelle nous reviendrons plus loin dans ce présent chapitre.

⁵⁶ Consulter à ce propos Marina Warner, Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary, (London: Pan Books, 1985), pp. 335-339.

⁵⁷ Voir p. 187 et les notes 56 et 57.

⁵⁸ Ainsi et en ce qui concerne les traces de la première modification réactionnelle (1^R)--le refus de la fermeture--, celles-ci se retrouvent non seulement dans la première pièce, "Mystère de la parole", en raison des **maines ouvertes** de la femme-sujet parlant qui y reçoit l'"épée nue" en tant que symbole de la mission qu'elle y entreprend mais aussi dans la deuxième pièce "Naissance du pain" (et les autres pièces du recueil) où le **PAIN** métaphorisé en **PAROLE** continue à être donné des **maines ouvertes** de la poète qui le produit à tous ceux en ayant besoin. Ensuite et en ce qui a trait aux traces de la deuxième modification réactionnelle (2^R)--le refus par la femme-sujet de la servitude lui imposée en tant que femme--, on retrouve de telles traces non seulement, et comme nous l'indiquons aux pages 191 à 193 de ce présent chapitre, dans "Alchimie du jour" et "La sagesse m'a rompu les bras" mais aussi dans la dernière strophe de "Survienne la rose des vents" lorsque la femme-sujet parlant cherche à faire imposer une trêve aux hostilités légendaires existant entre les deux sexes ("Engaine ton couteau, et toi, ramasse tes robes de toiles" [M. P., p. 85]) en raison la soumission de la femme (et de l'homme) aux mêmes stéréotypes que leur véhicule l'ordre symbolique et patriarcal. C'est d'ailleurs dans le but de déconstruire le stéréotype de la femme malfaisante et mortifère véhiculé par ce même ordre que la femme-sujet parlant réunit dans la cinquième pièce du recueil--"Je suis la terre et l'eau"--une série d'antithèses conçues afin de brouiller les opposés et de confondre la réalité de l'ordre dominant, de sorte qu'il en ressortira dans la dernière strophe du texte que l'obscurité habituellement associée au mal et à la mort dans le système de pensée binaire dont se sert l'ordre symbolique sera désormais reliée au mystère même de la vie auquel l'amant de cette même femme-sujet parlant touche en lui faisant l'amour ("Il a suffit d'un seul matin pour que mon visage fleurisse, reconnais ta propre grande ténèbre visitée, tout le mystère lié entre tes mains claires,

mon amour" (M. P., p. 87)). Or, c'est afin de dénoncer ce même stéréotype de la femme malfaisante et mortifère que "La fille" dans la dixième pièce--"La ville tuée"--du recueil se plaint de ne plus avoir "ni cœur ni visage" puisqu'"on l'avait trahie dès l'origine" (M. P., p. 95). Enfin et à propos des traces de la troisième modification réactionnelles (3^R)--le refus des mythes et dogmes conçus et véhiculés par l'ordre symbolique et patriarcal--, les traces de cette même modification se retrouvent non seulement, et comme nous l'indiquons aux pages 193 à 196 de ce présent chapitre, dans "Neige" et "Annonciation" mais aussi, et comme le démontrera clairement la troisième partie analytique de ce chapitre, dans "Mystère de la parole" et "Eve".

⁵⁹ Voir pp. 50-51; pp. 53-54.

⁶⁰ Voir ci-dessus la note 10.

⁶¹ Ainsi, on y retrouve, à titre d'exemple et parmi d'autres, une "servante" qui est toujours prête à "servir" la femme qui souffre de sa propre servitude et ce faisant à faire semblant d'adoucir sa souffrance, des "filles de feux roux" et des "filles aux cœurs violets" qui sympathisent avec sa souffrance en lui "portant les pitiés bleues en des amphores tranquilles hissées sur leurs cheveux, des "filles aux pieds de feutre vert découpés à même d'antiques tapis" ayant l'air de servantes-espionnes dont la fonction est d'assister "au déroulement lent des douleurs sacrés" administrés à leur maîtresse par les représentants de l'ordre symbolique et patriarcal.

⁶² Parmi ces stratégies conçues afin de subvertir l'ordre dominant, la femme-sujet parlant conseille tout d'abord dans la seizième strophe du texte que la femme à qui elle s'y adresse doit rester toujours vigilante et cela même face à "l'avènement silencieux" de certaines périodes calmes qui peuvent arriver lorsque les hommes aux "compassions crayeuses (et) aux faces d'argiles brouillés" semblent diriger moins leur agression contre la femme mais qui ne font que signaler une trêve temporaire dans de telles hostilités. Ensuite, la femme-sujet parlant propose à cette même interlocutrice dans la dix-septième strophe que celle-ci ait recours dans de telles périodes de calme apparent à des actes de provocation aptes à remuer l'ordre symbolique qui continue néanmoins à l'opposer. Aussi et en s'opposant aux interdictions arbitraires d'ordre esthétique et linguistique que lui impose ce même ordre, doit-elle "Pos(er) le vert contre le bleu, usant d'un vif pouvoir, (et) ne pas crain(dre) l'ocre sur le pourpre, (et faire

de sorte qu'elle) laisse déborder le verbe (en tant que signifiant) se liant au monde (en tant que signifié) telle la flèche à son arc" (M. P., p. 82). Enfin et lui ayant déjà suggéré dans la dix-huitième strophe de ne plus réprimer "le don" naturel de sa parole mais de le "Laiss(er)...mûrir son étrange alchimie en des équipages fougeux, elle l'encourage dans la dix-neuvième strophe à abandonner le verbe ordonné appartenant à l'ordre symbolique et à "Prof(érer) (plutôt) des choses sauvages... (re)nomm(ant) toute chose" et cela "face au tumulte (de ces) grands morts friables et irrités" que sont les dieux défunts (dont les sept rois morts du "Tombeau des rois" et les "dieux captifs" de l'avant-dernière pièce de Mystère de la parole) et leurs représentants eux-mêmes à moitié morts en raison de l'obsession morbide qui les hante.

⁶³ La Genèse 1: 5: "Dieu appela la lumière jour, et il appela les ténèbres nuit. Ainsi, il y eut un soir, et il y eut un matin: ce fut le premier jour."

⁶⁴ Voir à ce propos nos commentaires ci-dessus sur les dix-huitième et dix-neuvième strophes de ce même texte, "Alchimie du jour", dans la note 73.

⁶⁵ Émile Nelligan, "Soir d'hiver," Poésies complètes, (Montréal: Fides, 1952), p. 82. Voici le texte dont nous reproduisons les première et dernière strophes afin de démontrer le rapport intertextuel de "l'ennui" de Nelligan avec celui de Baudelaire:

Ah ! comme la neige a neigé!
 Ma vitre est un jardin de givre.
 Ah! comme la neige a neigé!
 Qu'est-ce que le spasme de vivre
 À la douleur que j'ai, que j'ai!

.....

Ah! comme la neige a neigé!
 Ma vitre est un jardin de givre.
 Ah! comme la neige a neigé!
 Qu'est-ce que le spasme de vivre
 À tout l'ennui que j'ai, que j'ai!..

⁶⁶ Émile Nelligan, "Charles Baudelaire," Poésies complètes, p. 213. Dans ce sonnet, Nelligan se reconnaît en tant que disciple de Baudelaire en se servant à deux occasions, d'abord au début de la première strophe et ensuite dans le deuxième vers du premier tercet, de la même apostrophe--"Maître"--pour s'adresser à lui.

⁶⁷ Consulter à ce propos Émile Nelligan, "Le vaisseau d'or," Poésies complètes, p. 44. Dans ce sonnet, le "vaisseau d'or" est une métaphore du poète trop épris du Rêve et de ses recherches impossibles de l'idéal qui finit donc par s'écouler dans le dernier tercet:

Que reste-t-il de lui dans la tempête brève ?
 Qu'est devenu mon cœur, navire déserté ?
 Hélas! Il a sombré dans l'abîme du Rêve?

⁶⁸ Nous employons l'épithète "sacrée" pour qualifier l'enfance non pas en tant que synonyme des adjectifs "sanctifiée" et "sainte" associés le plus souvent dans notre culture occidentale au culte chrétien mais afin de désigner une notion romantique d'ordre plutôt païen sinon naturaliste (et qui n'est pas pour cela moins sacro-sainte) attribuée à l'enfance selon laquelle celle-ci serait une période distincte et inviolable dans la vie d'un individu. À ce propos, nous pensons aux devanciers romantiques de Nelligan qui, en ce qui concerne l'enfance, l'ont soit regrettée amèrement comme une période d'innocence perdue à la Rousseau soit célébrée en raison de ces mêmes moments--indices d'une vie éternelle que sont les "Intimations of Immortality" de Wordsworth.

⁶⁹ Consulter à ce propos William Wordsworth, "Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood," dans English Romantic Writers, ed. David Perkins, (New York: Harcourt, Brace & World, 1967), pp. 279-282 et surtout les lignes qui suivent aux pages 281 et 282:

The thought of our past years in me doth breed

Perpetual benediction : not indeed
 For that which is most worthy to be blest;
 Delight and liberty, the simple creed
 Of Childhood, whether busy or at rest,
 With new-fledged hope still fluttering in his breast:--
 Not for these I raise
 The song of thanks and praise;
 But for those obstinate questionings
 Of sense and outward things,
 Fallings from us, vanishings;
 Blank misgivings of a Creature
 Moving about in worlds not realised,
 High instincts before which our mortal Nature
 Did tremble like a guilty Thing surprised:
 But for those first affections,
 Those shadowy recollections,
 Which, be they what they may,
 Are yet the fountain-light of all our day,
 Are yet a master-light of all our seeing:
 truths that wake,
 To perish never:
 Which neither listlessness, nor mad endeavour,
 Nor Man nor Boy
 Nor all that is at enmity with joy,
 Can utterly abolish or destroy.
 Hence in a season of calm weather
 Though inland far we be,
 Our souls have sight of that immortal sea
 Which brought us hither,
 Can in a moment travel thither,
 And see the Children sport upon the shore,
 And hear the mighty waters rolling evermore.

Consulter également l'introduction de Wordsworth à l'ode où il écrit: "To that dream-like vividness and splendour which invest objects of sight in childhood, every one, I believe, if he (sic) would look back, could bear testimony, ... as presumptive evidence of a prior state of existence.... Who has not felt the same aspirations as regards the world of his (sic)

own mind? Having to wield some of its elements when I was impelled to write this Poem on the 'Immortality of the Soul', I took hold of the notion of pre-existence as having sufficient foundation in humanity for authorizing me to make for my purpose the best use of it I could as a Poet...The poem rests entirely upon two recollections of childhood, one that of a splendour in the objects of sense which have passed away, and the other an indisposition to bend to the law of death as applying to our particular case. A Reader who has not a vivid recollection of these feelings having existed in his (sic) mind cannot understand the poem.

⁷⁰ Jean-Michel Adam, "Sur cinq vers de Mystère de la parole: Lire aujourd'hui 'Neige' d'Anne Hébert", Études littéraires, 5 (1972), pp. 463-480.

⁷¹ Voir pp. 138-141.

⁷² À ce propos, consultez Marina Warner, Alone of All Her Sex, pp. 236-254. Ainsi et comme le précise Warner à la page 249, non seulement la conception du Christ aurait été accomplie sans que Marie ait eu aucun rapport sexuel mais aussi celle de Marie elle-même laquelle fut décrétée par Pie IX en 1854.

⁷³ Nous faisons allusion bien entendu à la pièce de théâtre de Paul Claudel, L'Annonce faite à Marie.

⁷⁴ Nous employons la désignation quasi-féodal "Seigneur-Dieu" afin d'évoquer le code hiérarchique, hiérarchisant et foncièrement misogyne existant dans l'église depuis le Moyen Age et axé sur la prémisse de la suprématie d'un Dieu-maître de toute la création et de l'homme, son représentant officiel et sa créature préférée sur toute autre y comprise la femme. Dès lors et malgré la polysémie du titre--'maîtresse'--qui n'est à premier abord apparemment que l'homologue féminin de 'maître' mais qui désigne aussi une partenaire illégitime et sexuelle--Eve, Marie et toute autre femme en tant que femmes-maîtresses potentielles de ce même Dieu et de ses fils--toute femme doit selon la logique sexiste à laquelle les représentants de l'ordre symbolique et patriarcal ont constamment recours leur être obéissante et soumise.

⁷⁵ Voir p. 177.

⁷⁶ Anne Hébert, "Des dieux captifs," Mystère de la parole, p. 104:

Un seul bouquet de mûres a suffi pour teindre la face
des dieux, masques de sang; voici nos sœurs désirées
comme la couleur-mère du monde

77 op. cit., p. 103:

Des dieux captifs ayant mis en doute le bien-fondé
de nos visions

Nous prédisant la fin du monde depuis l'apogée des
mûres saisons.

78 Voir p. 187.

79 Voir p. 144.

80 Voir pp. 183-188.

81 Voir pp. 31-32, p. 42, p. 45.

82 Nous verrons lors la troisième partie analytique de ce présent chapitre qu'une telle réciprocity sera néanmoins atteinte en raison de l'introduction de la sixième modification progressive (6^P) en tant que maille de correspondance sur laquelle toutes les autres mailles faisant partie de la troisième version (1C) du réseau associatif établie dans Mystère de la parole se convergent. Or cette sixième modification progressive est la révolte prométhéenne de la femme liée aux toutes premières occurrences de la lexie feu dans la première pièce du recueil, "Mystère de la parole".

83 Voir p. 42.

84 Voir p. 45 et p. 186.

85 Voir p. 182.

86 Voir p. 191.

87 Voir ci-dessus la note 81.

88 Voir p. 196.

89 Voir pp. 111-114; pp. 122-137.

90 Voir p. 137.

91 Voir p. 136.

92 Voir pp. 122-137.

93 Voir pp. 137-140.

94 Voir p. 140.

95 Voir p. 52 et les notes 11 et 12.

96 Voir p. 191.

97 Nous désignons ainsi en caractères gras et ombrés la sixième modification progressive (6P) ou la révolte de la femme en tant que **maille de correspondance**.

98 Voir ci-dessus la note 93.

- 99 Voir pp. 203-204.
- 100 Voir p. 42.
- 101 loc. cit.
- 102 Nous faisons bien sûr allusion au mythe de la création racontée dans La Genèse 2: 2: "Dieu acheva au septième jour son œuvre, qu'il avait faite; et se reposa au septième jour de toute son œuvre, qu'il avait faite."
- 103 Ainsi, dans "Poésie, solitude rompue", Anne Hébert parle du besoin chez l'artiste "de demeurer fidèle à sa plus profonde vérité, si redoutable soit-elle" (P. S. R., p. 70) et cite Proust comme exemple d'authenticité artistique dont l'"œuvre...se contente d'être dans sa plénitude, ayant rejoint sa propre loi intérieure" (P. S. R., pp. 70-71).¹¹²
- Voir p. 183; p. 185.
- 104 Voir p. 183; p. 185.
- 105 La Genèse 3:19.
- 106 Voir pp. 180-181.
- 107 Voir pp. 179-180.
- 108 Consulter à ce propos notre ~~deuxième~~ chapitre sur Le Tombeau des rois et nos commentaires aux pages 95-98 en ce qui concerne les redondances sémantiques et paratextuelles: d'abord, de la lexie *fontaine*, qui apparaît non seulement dans le titre de la pièce liminaire-- "Éveil au seuil d'une *fontaine*"--mais aussi dans le premier sous-titre-- "*Fontaines* douces noires *fontaines*"--de l'édition princeps de 1953; ensuite du titre "Sous la pluie" de la deuxième pièce de ce même recueil qui est repris de la cinquième pièce à contenu pourtant différent des Songes en équilibre.
- 109 Voir p. 4 et la note 10.
- 110 Voir p. 4. Notre lecture double "à la Riffaterre" s'occupe par conséquent lors d'une première approche heuristique au texte d'y découvrir les modifications progressives ou réactionnelles qui s'y trouvent et de les interpréter par la suite au cours d'une ou de plusieurs lectures rétroactive(s) et herméneutique(s).
- 111 Voir p. 52 et les notes 11 et 12; p. 177.
- 112 Elle est "malfaisante" en raison de son désobéissance aux commandements de Dieu et "maudite" à cause de la punition que Dieu lui inflige par la suite non seulement à elle mais aussi à son partenaire pour l'avoir écoutée. Aussi dans La Genèse 3: 16 Dieu s'adresse-t-il d'abord à la

femme en lui disant: -¹⁶ J'augmenterai la souffrance de tes grossesses, tu enfanteras avec douleur, et tes désirs se porteront vers ton mari, mais il dominera sur toi." Ensuite Dieu parle à l'homme dans La Genèse 3: 17-19: -¹⁷ Puisque tu as écouté la voix de ta femme, et que tu as mangé de l'arbre au sujet duquel je t'avais donné cet ordre: Tu n'en mangeras point! le sol sera maudit à cause de toi. C'est à force de peine que tu en tireras ta nourriture tous les jours de ta vie,¹⁸ il te produira des épines et des ronces, et tu mangeras de l'herbe des champs.¹⁹ C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras ton pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris; car tu es poussière, tu retourneras dans la poussière." Les mêmes épithètes de "malfaisante" et "maudite" sont d'ailleurs attribuées à Elizabeth dans Kamouraska--"Maifaisante Elizabeth! Femme maudite!" (Kamouraska, p. 249)--pour signaler sa condition de prisonnière condamnée à un mariage de convenance qui la maintient dans un état de soumission obéissante à son mari qui malgré le fait qu'il meurt la protège néanmoins de la solitude atroce et de l'exil complet qui la menaceront après sa mort. Aussi lui avoue-t-elle: "Si tu savais, Jérôme, comme j'ai peur" avant de "se raccroch(er) à la main livide de M. Rolland, comme à un fil fragile qui la rattache encore à la vie et risque de casser d'une minute à l'autre...les yeux pleins de larmes" (Kamouraska, p. 249).

¹¹³ L'épithète "séminal" dans ce contexte appartient plutôt au champ sémantique relatif aux plantes et à la germination des graines et non pas à celui qui se rapporte à la sexualité masculine.

¹¹⁴ Voir ci-dessus la note 57.

¹¹⁵ Voir pp. 183-188.

¹¹⁶ À vrai dire, le concept de "l'hypogramme" en tant que phénomène dont la présence dans le texte serait soit visible soit occulté n'est pas clairement défini par Michael Riffaterre dans Semiotics of Poetry. Aussi Riffaterre explique-t-il d'abord à la page 12 que la présence de l'hypogramme dans un texte se fait remarquer en vertu de "a bouncing from reference to reference that keeps on pushing the meaning over to a text not present in the linearity, to a paragram or hypogram"¹⁶ (nos caractères gras). D'autre part et dans la note 16 lorsque Riffaterre cherche à distinguer par la suite son "hypogramme" du "paragramme" de Saussure, il semble se contredire: "In Saussure, the matrix of the paragram (his *locus princeps* [italiques de Riffaterre]) is lexical or graphemic, and the paragram is made out of fragments of the key words scattered along

the sentence, each embedded in the body of a word. (My hypogram, on the contrary, appears quite visibly (nos caractères gras) in the shape of the words embedded in sentences whose organization reflects the presuppositions of the matrix's nuclear word). Enfin et à la page 13, Riffaterre semble résoudre ce problème de la visibilité de l'hypogramme (qu'il désigne alors comme le "matrix") en ayant recours à la perception de la part du lecteur de certaines agrammaticalités qui se réfèrent toutes au hypogramme-matrix: "The structure of the given (from now on I shall refer to it as the *matrix* [italiques de Riffaterre]), like all structures, is an abstract concept never actualized per se: it becomes visible only in its variants, the ungrammaticalities " (nos caractères gras). Ainsi et comme Riffaterre l'indique d'ailleurs à la page 6, "...the obstacle (ungrammaticality) that threatens meaning when seen in isolation at first reading is also a guideline to semiosis, the key to significance in the higher system, where the reader perceives it as a part of a complex network". Or et en ce qui a trait à notre usage du concept riffaterrien de l'hypogramme lors de nos deux analyses de "Mystère de la parole" et d'"Eve", ce seront précisément à partir des "agrammaticalités" dans ces deux textes que se découvrira l'hypogramme responsable de leur sémiosis. Pourtant et conformément à ce que Riffaterre suggère à la page 13 de Semiotics of Poetry lorsqu'il s'y réfère à la nature complexe de l'hypogramme comme étant "already a system of signs comprising at least a predication, and (being perhaps) as large as a text...(but in which) the sign referring to a hypogram is made up of several words (of which) their common relationship to the hypogram defines these words as components of one single significance unit", l'hypogramme une fois découvert ne sera forcément le produit ni d'une seule phrase reprise d'un seul hypotexte ou d'un seul hypo-mythème ni d'un cliché mais plutôt de la combinaison de plusieurs hypotextes et/ou de plusieurs hypo-mythèmes. Cette même nature complexe de "l'hypogramme" (que Riffaterre alors appelle de nouveau "paragramme" est également confirmée par Riffaterre dans "Paragramme et signifiante," dans La Production du texte, pp. 75-88 où Riffaterre a recours à plusieurs "hypogrammes" à l'intérieur d'un seul texte en tant que "composantes du paragramme" (p. 77) afin d'établir la sémiosis d'un texte.

117 Voir p. 4 de notre étude et Riffaterre, Semiotics of Poetry, p. 5.

118 loc. cit.

- 119 Voir ci-dessus les notes 19 et 20.
- 120 loc. cit.
- 121 Consulter à ce propos Riffaterre, "The Poem's Significance," Semiotics of Poetry, pp. 1-22.
- 122 Voir pp. 202-203.
- 123 Voir p. 204.
- 124 Voir p. 176; p. 184; p. 187; p. 191; p. 200; p. 203; p. 205, p. 207.
- 125 Voir pp. 183-184.
- 126 Ainsi dans la douzième strophe, on lit:
 Silence, ni ne bouge, ni ne dit la parole se fonde,
 soulève notre cœur, saisit le monde en un seul geste
 d'orage, nous colle à son aurore comme l'écorce à
 son fruit
- Et dans la seizième:
- Que celui qui a reçu fonction de la parole vous prenne
 en charge comme un cœur ténébreux de surcroît, et
 n'ait de cesse que soient justifiés les vivants et les morts
 en un seul chant parmi l'aube et les herbes
 (nos caractères gras).
- 127 Ainsi on lit:
 C'était avant tout faiblesse, la charité était seule
 devant la crainte et la pudeur
 (nos caractères gras).
- 128 Ainsi on retrouve la lexie cœur dès la deuxième strophe:
 Notre cœur ignorait le jour lorsque le feu nous fut
 ainsi remis, et sa lumière creusa l'ombre de nos traits
 (nos caractères gras).
- 129 Voir pp. 111-114.
- 130 Julia Kristeva, Histoires d'amour, (Paris: Éditions Denoël, 1983),
 p. 185.
- 131 op. cit., pp. 185-186.
- 132 op. cit. p. 186.
- 133 loc. cit.
- 134 op. cit. p. 185.
- 135 Voir, p. 63 et les notes 68 et 69.
- 136 Voir, pp. 54-57.

- 137 Voir, p. 212.
- 138 Voir ci-dessus la note 126.
- 139 Pour un emploi antérieur de ce terme dans notre étude, consulter la page 116 et la note 144. Or, le seul hypotexte biblique vient de Actes 2: 1-4: ¹Le jour de la Pentecôte, ils étaient tous ensemble dans le même lieu. ²Tout à coup il vint du ciel un bruit comme celui d'un vent impétueux, et il remplit toute la maison où ils étaient assis. ³Des langues, semblables à de feu, leur apparurent, séparées les unes des autres, et se posèrent sur chacun d'eux. ⁴Et ils furent tous remplis du Saint-Esprit, et se mirent à parler en d'autres langues, selon que l'Esprit leur donnait de s'exprimer.
- 140 Voir p. 221 et la note ci-dessus 139.
- 141 Voir p. 221.
- 142 Voir "mystère" dans Le Petit Robert.
- 143 L'Évangile selon Jean I: 1-18.
- 144 Voir p. 221.
- 145 Cet ordre était alors identique à la religion juive de l'époque de laquelle les représentants officiels (dont Caïphe, les scribes et les pharisiens) condamnèrent le Christ à la mort parce qu'il eut blasphémé le nom de Dieu en s'appelant le fils de Dieu.
- 146 Voir pp. 183-184.
- 147 Voir pp. 177-178; p. 197; p. 210.
- 148 Voir p. 222.
- 149 Voir p. 226.
- 150 Voir ci-dessus la note 139.
- 151 Voir pp. 221-222.
- 152 Voir p. 223.
- 153 Consulter à ce propos Justine Glass, "Sabbats and Esbats", Witchcraft: The Sixth Sense, (No. Hollywood, California: Wilshire Book Co., 1970) pp. 98-112.
- 154 op. cit., p. 17.
- 155 Nous pensons bien entendu aux inquisiteurs faisant partie du tribunal officiel de l'église catholique, "La Sainte Inquisition", responsable de la persécution et de la brûlure de ceux et de celles accusés d'hérésie et de sorcellerie.
- 156 Albert Camus, L'Homme révolté, (Paris: Éditions Gallimard, 1965), pp. 438-440.

- 157 op. cit., p. 438.
- 158 op. cit., p. 446. Conformément à ce que Camus propos, ce fut en effet pendant "Le siècle des lumières" que les penseurs éclairés mirent sérieusement en question la divinité du Christ.
- 159 Voir pp. 53-54.
- 160 loc. cit.
- 161 Voir pp. 56-57.
- 162 Voir p. 54, p. 76; p. 68; p. 87; p. 88; pp. 137-141; p. 142.
- 163 On a d'ailleurs accusé Riffaterre de réductionnisme dans son approche analytique à un texte. Consultez à ce propos Jonathan Culler, "Riffaterre and the Semiotics of Poetry", The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction, (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981), pp. 80-99.
- 164 Voir p. 184.
- 165 Voir à ce propos nos commentaires sur la deuxième pièce intitulée, "Sur la pluie," Le Tombeau des rois, p. 97.
- 166 C'est dans ce même sens inclusif que nous comprenons le pronom démonstratif--'celui'--dans la proposition--"Que celui qui a reçu fonction de la parole"--qui commence la dernière strophe de "Mystère de la parole".
- 167 Conformément à ce que nous avons indiqué à l'égard du genre des articles déterminant les pronoms personnels dans la note 68 à notre deuxième chapitre, nous ne mettons pas l'article défini entre parenthèses lors de l'emploi du 'nous' dans cette pièce liminaire de "Mystère de la parole". Cela parce qu'à l'encontre de (du) 'je' dans Le Tombeau des rois qui se réfère à la femme-sujet parlant, il nous semblait lors d'une première lecture du texte que ce 'nous' incitait effectivement les hommes et les femmes. Ainsi et bien que l'article masculin en dépit de sa soi-disant neutralité en français nous semble plutôt exclure la femme, nous l'employons néanmoins afin de nous conformer au bon usage de la langue.
- 168 Camus, L'Homme révolté, p. 438.
- 169 Voir pp. 183-184.
- 170 Nous désignons ainsi les [isotopies] dans le texte en le mettant entre parenthèses et en caractères gras.
- 171 Voir pp. 111-112.
- 172 Voir pp. 216-218.
- 173 loc. cit.

174 Voir p. 234

175 Voir p. 183.

176 Voici donc ces trois occurrences de **fou** dans ces trois strophes:

Notre cœur ignorait le jour lorsque le **fou** nous fut
ainsi remis, et sa lumière creusa l'ombre de nos traits
(strophe 2)

.....
En un seul éblouissement l'instant fut. Son éclair
nous passa sur la face et nous reçûmes mission du **fou**
et de la brûlure
(strophe 11)

.....
Fronts bouclés où croupit le silence en toisons mus-
qués, toutes grimaces, vieilles têtes, joues d'enfants,
amours, rides, joies, deuils, créatures, créatures, langues
de **fou** au solstice de la terre
(strophes 14, nos caractères gras et ombrés).

177 Voir ci-dessus la note 153.

178 Fyodor Dostoevsky, "The Grand Inquisitor", The Brothers Karamazov, (New York: Bantam Books, 1970), pp. 297-319.

179 Albert Camus, L'Homme révolté, p. 470.

180 Le Grand Inquisiteur tout en prétextant sacrifier son propre bonheur en travaillant pour celui des autres est néanmoins un politicien cyniquement astucieux et pragmatique qui a besoin de se débarrasser du Christ afin de garantir la continuation du pouvoir qu'il exerce sur autrui et dont il jouit malgré ce qu'il dit pour faire croire autrement. Ainsi ce mégalomane en s'adressant à la page 313 toujours au Christ à qui il se compare d'ailleurs jalousement laisse apparaître les véritables motifs égoïstes du meurtre politique qu'il se prête à accomplir: "Know that I am not afraid of you; know that I, too, lived in the wilderness, fed upon roots and locusts, that I, too, blessed the freedom which You bestowed upon men, and that I, too, was prepared to take my place among the chosen ones, aspiring to be counted among them. But I came to my senses and refused to serve a mad cause (that of Christ). I turned away and joined those who were endeavouring to *correct Your work* (italiques de l'auteur). I left the

proud and turned to the meek, for the happiness of the meek. What I have told you will happen and our kingdom will come. I repeat, tomorrow You will see obedient herds, at the first sign from me, hurry to heap coals on the fire beneath the sta ; at which I shall have You burned, because, by coming here, You have made our task more difficult. For if anyone has ever deserved our fire, it is You, and I shall have You burned tomorrow. *Dixi!*" (italiques de l'auteur).

181 Voir pp. 193-197.

182 Voir p. 172, pp. 177-178; p. 226 et la note ci-dessus 157.

183 Voir p. 172.

184 Il est facile de vérifier à ce propos la suite des verbes au passé simple dans le premier chapitre de La Genèse.

185 Consulter à ce propos John A. Phillips, "The Mother of All Living", Eve: The History of an Idea, (San Francisco: Harper & Row, 1984), pp. 3-15.

186 Voir pp. 218-219.

187 Consulter à ce propos John A. Phillips, Eve: The History of an Idea, p. 44 où Phillips fait rapporter la haine et le mépris éprouvés par certains hommes vis-à-vis de la femme à un drame psychique refoulé: "From the genital of Woman all men have come forth, and to the genital of Woman most men return. Psychologically, then, women must be regarded as perpetually confronting men with the threat of nonexistence, and men avoid this terror by reversing the natural course (women are really born from men) or by denying their sexual yearning for the comfort of oblivion (women are seducers).²³ Dans la note, Phillips cite Erich Neumann, The Great Mother (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1963), pp. 157-158: "For the ego and the male, the female is synonymous with the unconscious and the nonego, hence darkness, nothingness, the void, the bottomless pit. Mother, womb, the pit and hell are all identical. The womb of the female is the place of origin from whence one came, and so every female...threatens the ego with the danger of self-naughting, of self-loss--in other words, with death and castration." Pour une opinion plus psychanalytique qui prend son point de départ dans la pulsion de mort freudienne, consultez également à ce propos André Green, Narcissisme de vie narcissisme de mort, (Paris: Éditions de Minuit, 1983), pp. 271-276.

188 Voir ci-dessus la note 173.

189 Une telle métaphore sous-tend bien entendu la production de maint roman du terroir québécois dont celui de Ringuet, Trente Arpents,

(Paris: Flammarion, 1938).

190 Elle y parle en effet de la charité qui "inventait l'univers dans la justice première et (de la partie qu'a eue la femme) à cette vocation (créatrice) dans l'extrême vitalité de notre amour" (M. P. p. 73).

191 Ainsi cette strophe est pleine de liquidité sémantique et phonétique:

O saisons, rivière, aulnes et fougères, feuille, fleurs,
bois mouillé, herbes bleues, tout notre avoir saigne
son parfum, bête odorante à notre flanc
(M. P. p. 74).

192 En dehors de la signification la plus usuelle de l'épithète 'sauvagine' en tant que synonyme de 'sauvage' et dénotant le goût ou l'odeur associés à certains oiseaux sauvages, la disposition typographique du texte qui renvoie la dernière syllable de "sau / -vagine" au vers prochain, l'isole et, ce faisant, évoque l'odeur provenant de la musqueuse vaginale de l : femme. Nous croyons qu'une telle lecture du texte est justifiée (que la disposition typographique de "sau / -vagine" soit voulue ou non par Anne Hébert) en raison de l'approche critique que nous employons depuis le début de la présente étude et qui se base en grande partie comme nous l'avons annoncé dans notre introduction (p. 4, p. 10), sur celle de Riffatterre pour qui "le phénomène littéraire ne situe pas dans le rapport entre l'auteur et le texte, mais bien dans le rapport entre le texte et le lecteur" (La Production du texte, p. 89, nos caractères gras).

193 La Genèse 3:16: "Il (Dieu) dit à la femme: J'augmenterai la souffrance de tes grossesses, tu enfanteras avec douleur, et tes désirs se porteront vers ton mari, mais il dominera sur toi, ...".

194 Voir p. 229.

195 Voir pp. 215-216.

196 Voir p. 42.

197 Anne Hébert, Les Fous de Bassan, (Paris: Éditions du Seuil, 1982).

Consultez aussi à ce propos la première note à ce présent chapitre.

198 Voir ci-dessus la même note 17.

199 Voir "mystère" dans Le Petit Robert.

200 Anne Hébert, Les Fous de Bassan, p. 25.

201 Il existe bien entendu la signification théâtrale qu'on peut attribuer à 'mystère' qui existe depuis le Moyen Age et selon laquelle 'mystère' dénote une pièce ou un 'miracle' qui présente des sujets

religieux. Or, une telle signification n'est pas à négliger comme ne le fait pas d'ailleurs Jean-Louis Major lorsqu'il transforme le premier mot "Mystère" du titre "Mystère de la parole" d'Anne Hébert en "miracle" dans le titre de son étude, Anne Hébert et le miracle de la parole, (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1976). Pourtant et à l'encontre de Major qui admet à la fin de son étude qu'"il reste encore à explorer le sens de... <<parole>>" (Anne Hébert et le miracle de la parole, p. 92), nous avons voulu justement nous concentrer sur la signification hébertienne de la lexie 'mystère' en combinaison avec 'parole' non seulement dans la pièce liminaire du recueil mais dans le recueil lui-même et surtout par rapport au dernier vers de ce recueil, "aucune magie : dure passion", vers qui nous semble répondre à la redondance sémantique et paratextuelle de la lexie "mystère" et indiquer le désir de la poète dans Mystère de la parole de 'démystifier' la parole.

202 Voir "mystère" dans Le Petit Robert.

203 loc. cit.

204 Ce sont à ces mêmes personnes qu'Anne Hébert fait allusion dans la dernière strophe de "Mystère de la parole" en employant le pronom 'vous' pour s'adresser à elles et en leur indiquant que c'est la responsabilité de "celui qui a reçu la fonction de la parole" de parler pour elles.

205 Ainsi, dans la deuxième strophe, la femme-sujet parlant accuse les dieux captifs de "prédi(re) la fin du monde depuis l'apogée des mûres saisons" (M. P., p. 103). Pourtant, avant la fin du texte une telle fin sera évitée grâce aux efforts des femmes qui "m(ènent) ces mêmes dieux au bord de l'horizon" d'où ils peuvent ensemble "appréhender la source du monde en son visage brouillé" (M. P., p. 103), de sorte que dans la dernière strophe "La terre se fonde à nouveau" (M. P., p. 105).

206 op. cit., p. 103.

207 Voir p. 42.

208 Nous accordons ainsi à l'épithète 'hiératique' une signification se rapportant plutôt au domaine du 'spirituel' d'après la définition de 'spiritualité' que nous avons fournie dans la note 98 au deuxième chapitre sur Le Tombeau des rois à la page 156 de cette étude.

209 Voir p. 88, pp. 136-137, pp. 140-141.

210 Consulter à ce propos la douzième strophe:

Il n'est que de servir dans l'ombre, d'être pesantes et
ténébreuses, mauvaises, dures et grinçantes... (M. P., p. 77)

211 Voir les cinquième et sixième strophes:

Soudain la faim déliée s'agenouille sur la terre, y
plante son cœur rond comme un lourd sommeil.

O la longue première nuit, la face contre le sol cra-
quelé, épiant le battement du sang donné, tout songe
banni, tout mouvement retenu, toute attention gonflée
au point le plus haut de l'amour.

212 Pierre Emmanuel, "Présentation" du Tombeau des rois, p. 11.

213 Voir p. 53 et la note 19.

214 Voir p. 50 et la note 1.

215 Anne Hébert, Les Fous de Bassan, p. 25.

216 Voir ci-dessus la note 57.

217 loc. cit.

218 Voir ci-dessus la note 147 et pp. 221-222; p. 240.

219 Voir pp. 179-180.

220 Voir p. 200; pp. 202-205; p. 207-208; p. 212.

221 Voir p. 191.

222 Voir p. 180.

223 Anne Hébert, "Eve", Les Songes en équilibre, pp. 75-77.

224 Voici ces deux dernières strophes:

Eve, Eve, nous t'appelons du fond de cette paix
soudaine comme si nous nous tenions sans peine sur
l'appui de notre cœur justifié

Que ta mémoire se brise au soleil, et, au risque de
réveiller le crime endormi, retrouve l'ombre de la
grâce sur ta face comme un rayon noir.

(M P, p. 102).

225 Marina Warner, Alone of All Her Sex, pp. 336-337: "Mary establishes the child as the destiny of woman, but escapes the sexual intercourse necessary for all other women to fulfil this destiny. Thus the very purpose of women established by the myth with one hand is slighted with the other....The twin ideal of the Virgin represents is of course unattainable. Therefore, the effect the myth has on the mind of a Catholic girl cannot but be disturbing, and if it does not provoke revolt (as it often does) it deepens the need for religion's consolation, for the screen of

rushes against the perpetual frost of being carnal and female. By setting up an impossible ideal the cult of the Virgin does drive the adherent into a position of acknowledged and hopeless yearning and inferiority...The process is self-perpetuating: if the Virgin were not venerated, the dangers of sex, fear of corruption, the sense of sin would not be woven together in this particular misogynist web, but would be articulated in a different way".

226 *op. cit.*

227 Dieu se déclara lui-même en ces termes lorsqu'il donna les dix commandements à Moïse dans Exode 20: 5 : "...je suis un Dieu jaloux, qui punis l'iniquité des pères sur les enfants jusqu'à la troisième et quatrième génération de ceux qui me haïssent."

228 Nabîha Ettayebi, "Le Mythe d'Eve dans l'œuvre d'Anne Hébert," R Recherches et Travaux, Université de Grenoble 20 (1980), p. 90: "...se dresse une Eve nouvelle, en colère, révoltée, qui n'accepte plus de baisser la tête."

229 Patricia Smart, "La Poésie d'Anne Hébert: une perspective féminine," La Revue de l'Université d'Ottawa 50.1 (1980), pp. 62-68, p. 63.

230 Consulter notre article, "From the first 'Eve' to the new 'Eve': Anne Hébert's Rehabilitation of the Malevolent Female Archetype," Studies in Canadian Literature 14.1 (1989), pp. 99-107.

231 Voir les strophes 3, 7, 8, 12, 13, 14 et 20.

232 Voir pp. 242-247.

233 Voir p. 258.

234 Nous employons ce terme, 'hypo-doctrine', afin de désigner un hypotexte qui existe plutôt sous forme d'un dogme ou doctrine formulés par l'église.

235 La Genèse 3: 3 et 17.

236 La Genèse 3: 7: "Les yeux de l'un et de l'autre s'ouvrirent, ils connurent qu'ils étaient nus, et ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des ceintures." Et plus loin au début du chapitre 4, nous apprenons par la suite que "Adam connut Eve, sa femme; elle conçut et enfanta Caïn..."

237 Consulter à ce propos Quintus Septimus Florens Tertullianus, "On the Apparel of Women," The Ante-Nicene Fathers, 10 vols. (Grand Rapids Michigan: Eerdmans, 1958) 4:14: "You (women) are the devil's gateway; you are the unsealer of that forbidden tree; you are the first deserter of the divine law; you are she who persuaded him whom the devil was not valiant enough to attack. You destroyed so easily God's image, man. On account of

your desert--that is, death--even the Son of God had to die."

238 Nous refusons de croire que de tels sentiments misogynes soient partagés par tous nos concitoyens du sexe masculin.

239 Voir p. 235.

240 Voir pp. 183-184.

241 Voir p. 260

242 Toutes cette première série d'invocations est en apposition à la première invocation qui confond délibérément Eve avec la Vierge Marie. D'autre part, la référence dans la troisième strophe à la "Chair acide des pommes vertes" et celle dans la septième strophe au "ventre premier" désignent Eve. D'autre part et faisant suite à la figure de la maîtresse maudite et malfaisante qui à la fin de la première strophe est "crucifiée aux portes de la ville la plus lointaine" afin de rappeler le rôle que cette première femme aurait eu éventuellement à jouer dans la crucifixion du Christ, la femme-sujet commencera sa deuxième invocation en remplaçant l'icône aviaire normalement attribuée au Saint Esprit--la colombe blanche--par un signe également ornithologique mais irrévérencieux--"effraie rousse"--dont le substantif, "effraie", qui évoque l'oiseau de la nuit associé aux forces maléfiques est ainsi associé au mal supposément inhérent à la première femme et l'épithète, "rousse", qui suggère la couleur rouge et sa soi-disant lubricité de la femme se rapportent tous les deux au mal supposément inhérent à Eve.

243 La Genèse 3:20.

244 Voir Marina Warner, *Alone of All Her Sex*, p. 249.

245 Voir "Eve", *Les Songes en équilibre*, pp. 75-77.

246 La Genèse 2:22.

247 La Genèse 3: 15-16.

248 Voir p. 171; pp. 173-179; p. 210; pp. 225-226; p. 230; pp. 242-247.

249 Ces invocations sont: la "Reine" de la première strophe en tant que fragment de l'appellation habituelle de Marie--"Reine des cieux"--et la "Mère du Christ" de la neuvième strophe.

250 Voir p. 267.

251 Voir p. 268.

252 Voir p. 267, p. 272.

253 Voir p. 171; pp. 173-179; p. 180; p. 210.

254 Voir pp. 176-177; p. 197; pp. 199-200; p. 202; pp. 206-207; p. 216; p. 240; pp. 247-257.

255 Voir p. 182.

256 Voir p. 191.

Conclusion

Une lecture intertextuelle de la poésie d'Anne Hébert

*Ces poètes seront! Quand sera brisé l'infini
servage de la femme, quand elle vivra pour
elle et par elle, l'homme, -- jusqu'ici abo-
minable, -- lui ayant donné son renvoi, elle
sera poète, elle aussi! La femme trouvera de
l'inconnu! Ses mondes d'idées différeront-ils
des nôtres? -- Elle trouvera des choses
étranges, insondables, repoussantes, déli-
cieuses; nous les prendrons, nous les com-
prendrons. Arthur Rimbaud¹*

L'exergue provenant de la fameuse "lettre du voyant" de Rimbaud a été choisi parce qu'il semble très bien valoriser une certaine voie de recherches à perspective féministe que nous avons fini par poursuivre et qui reste encore, il nous semble, à entreprendre en étudiant la poésie d'Anne Hébert. Cela parce que la notion apparemment 'révolutionnaire' à l'époque de Rimbaud d'une 'femme-poète'² à laquelle ce dernier fait allusion nous paraît en effet annoncer une certaine poétique féministe et révoltée qui n'apparaît chez Anne Hébert qu'à partir de son troisième et dernier³ recueil de poésie, Mystère de la parole. Or et en ce qui à trait à la poésie hébertienne, une certaine évolution vers ce que nous avons appelé à plusieurs reprises au cours de la présente étude une nouvelle forme d'humanisme à perspective féministe⁴ y est clairement discernable à travers les diverses modifications apportées pendant les deuxième et troisième recueils--Le Tombeau des rois et Mystère de la parole--au réseau associatif originel (1A) que nous avons découvert en train de se

former à partir de deux principaux fils associatifs--(1) et (2)--basés respectivement sur *mains fermées* et mains ouvertes dans le premier recueil d'Anne Hébert, Les Songes en équilibre.

Ainsi et comme nous l'avons démontré lors de notre premier chapitre consacré aux Songes en équilibre, c'était ce que nous avons appelé un certain "symbolique chrétien"⁵ qui sous-tendait la formation de la première version (1A) du réseau associatif dans ce premier recueil. Or, ce symbolique chrétien apparaissait à travers le recueil non seulement sous forme des diverses prières qui composent l'avant-dernière partie intitulée justement "Prières" mais aussi dans l'image obsédante du Christ mort qui domine la pièce "Mort" vers la fin de la première partie, "Songes". D'autre part et confirmant la présence de ce même symbolique chrétien dans Les Songes en équilibre, les deux fils associatifs basés sur *mains fermées* et mains ouvertes se rejoignent dans la première version (1A) du réseau en raison justement de l'insertion d'une **maille commune** sous forme de l'identification à base métaphorique établie à partir de la troisième pièce, "Communion"⁶, de l'avant-dernière partie, "Prières", du recueil entre **PAIN** et **POÉSIE**. Or, c'est également l'introduction de cette même **maille commune** --**PAIN - POÉSIE**--dans la première version (1A) du réseau associatif dans Les Songes en équilibre qui est responsable de l'ouverture poétique de ce premier recueil.⁷ Cela parce que, à l'instar du **PAIN** eucharistique échangé entre prêtre et communiant, la **POÉSIE** dans Les Songes en équilibre est donnée des mains ouvertes de la poète et reçue dans les *mains fermées* du lecteur.⁸ La présence du symbolique chrétien dans Les Songes en équilibre apparaît alors clairement dans la première version (1A) du réseau associatif grâce à l'introduction de la

métaphore, **PAIN = POÉSIE**, en tant que **maille commune** rejoignant les deux fils associatifs en réseau:

(IA)

							(1c)
							<i>mains</i>
							<i>fermées</i>
							v
							<i>retenir</i>
							v
							<i>absence</i>
							<i>de</i>
							<i>souffrance</i>
							v
							<i>enfance</i>
							v
2i) mains > lâcher > [méconnaissance]	> souffrance > amour > fuite	de > spiritualité >	PAIN			
ouvertes	de soi	/mort l'ima-	ginaire/	=			
		ginaire/	du rêve/	POÉSIE			
		de l'en-	fance				

Pourtant et comme notre deuxième chapitre sur Le Tombeau des rois a démontré, cette même **maille commune** y disparaît complètement⁹ en même temps que la poésie devient plus hermétique et que le rapport de réciprocité entre poète et lecteur y est menacé sinon presque complètement détruit.¹⁰ Aussi avons-nous expliqué la relative fermeture du Tombeau des rois par rapport aux Songes en équilibre par le refus de la poète dans le deuxième recueil du symbolique chrétien qui sous-tendait le recueil précédent, de sorte que la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois manifeste les mêmes symptômes de ce que Kristeva appelle dans Soleil noir mélancolie et dépression une "asymbolie"¹¹ ou "un désaveu du symbole"¹², symptômes qui caractérisent en effet ce que Pierre Emmanuel

dans la "Présentation" qu'il a écrite au Tombeau des rois décrit comme "la discontinuité apparente d'un symbolisme épars" (I. B., p. 11).

Or et toujours selon Kristeva, une telle "asymbolie" chez la femme-sujet parlant dans ce deuxième recueil s'expliquerait en raison de son refus de cette puissante drogue symbolique conçue et administrée par l'ordre symbolique et chrétien afin d'atténuer notre peur de mourir qu'est la mort et la résurrection du Christ.¹³ Ainsi et d'après Kristeva, les sentiments du deuil pourtant consolable ressentis par le croyant devant les images du Christ mort et ressuscité servent à sublimer les véritables sentiments du deuil "impossible"¹⁴ parce qu'inconsolable que l'être humain éprouve à la suite de sa séparation définitive avec sa mère comme prélude à sa propre mort. Dès lors et aussitôt que la poète dans Le Tombeau des rois se débarrasse de "la foi chrétienne (en tant que)... antidote à la dépression"¹⁵ qui survient lorsqu'on fait face à un tel deuil primitif et inconsolable, celle-ci se prête en effet à laisser surgir ce que Kristeva appelle "la pulsion de mort" dans sa poésie. Aussi une telle "pulsion de mort" se manifeste-t-elle non seulement, et comme nous venons de l'indiquer, par l'asymbolie de la poésie en question mais aussi et surtout en raison de la surdétermination de la lexie mort(e)(s) ainsi que celle d'autres lexies et phonèmes associés au même champ sémantique de la morbidité. Et c'est précisément le retour, à vrai dire et en empruntant le langage de Mauron, "obsessif (de ces mêmes) élément(s) idéo-affectif(s)... ayant la qualité d'intrusion et de hantise...angoissante..."¹⁶ que les deux séries--'A' et 'B'--de modifications régressives et progressives apportées à la deuxième version (1B) du réseau associatif dans Le Tombeau des rois démontrent.

Ainsi et à propos de la première série 'A' de modifications régressives qui confirment le premier mouvement de ce que nous avons appelé une "régression progressive"¹⁷ chez la femme-sujet parlant du recueil selon lequel celle-ci remonte vers son enfance, le rêve et l'imaginaire, toutes ces mêmes modifications régressives commencent avec la suppression immédiate dès le début du Tombeau des rois de la maille commune--**PAIN-POÉSIE**--qui rejoignent les deux fils associatifs basés sur *mains fermées* et *mains ouvertes* dans la première version (1A) du réseau associatif dans Les Songes en équilibre et qui y sous-tendait le symbolique chrétien. Cette première suppression est ensuite suivie par celle de toutes les autres associations d'ouverture appartenant dans la même première version (1A) du réseau associatif établie dans Les Songes en équilibre au deuxième fil associatif basé sur *mains ouvertes* --

[souffrance], [amour/mort], [fuite de l'imaginaire/du rêve/de l'enfance],[spiritualité chrétienne]--

au profit de la rétention des associations de fermeture faisant partie du premier fil associatif construit à partir de *mains fermées* : *absence de souffrance* > *enfance* .

Par contre et illustrant le deuxième mouvement 'progressif' d'une telle "régression progressive" chez la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois là même où l'ambiance morbide et claustralisant est néanmoins confirmée, toutes les associations d'ouverture d'abord supprimées de la deuxième version (1B) du réseau au début de ce deuxième recueil y sont, comme nous l'avons clairement indiqué lors de la troisième

partie analytique de notre deuxième chapitre sur ce deuxième recueil¹⁸, reconstituées progressivement par la suite au premier fil associatif basé sur *mains fermées*. Et cela à l'exception près de l'épithète 'chrétienne' qui, conformément au refus de la part de la poète du symbolique chrétien dans ce deuxième recueil, n'y apparaît plus attachée à la lexie '*spiritualité*' lorsque celle-ci est reconstituée au premier fil associatif basé sur *mains fermées*. Dès lors et comme nous l'avons également démontré au cours de notre deuxième chapitre sur Le Tombeau des rois, c'était précisément grâce à la claustration volontaire et au préalable régressive à laquelle la femme-sujet parlant consent à se soumettre dans Le Tombeau des rois qu'elle finirait par progresser vers une connaissance de plus en plus approfondie de soi.

Ainsi et comme nous l'avons démontré à ce propos lors de la troisième partie analytique de notre deuxième chapitre sur Le Tombeau des rois, l'itinéraire poétique menant la femme-sujet parlant à une telle connaissance approfondie de soi se divise en cinq principales étapes dont les deux premières--

- (1) sa fragmentation dans (un) je-sujet de l'énonciation et (un) elle-sujet de l'énoncé;
- (2) sa régression vers l'enfance--

correspondent à la première série, 'A', de modifications régressives--

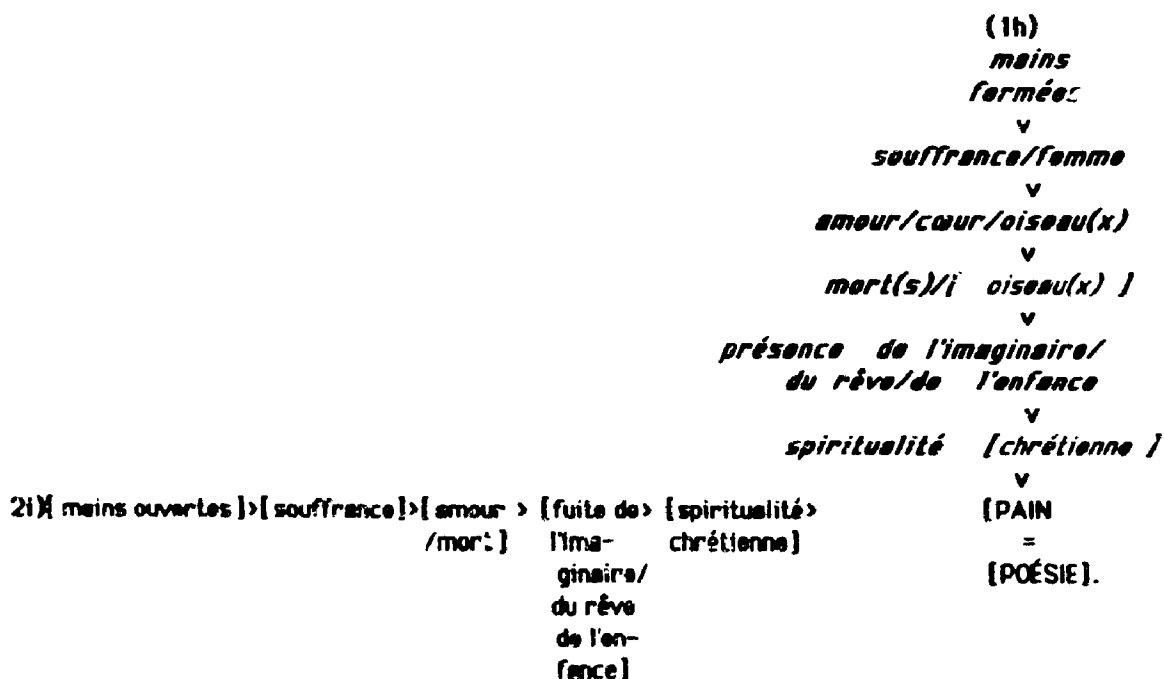
- (1) la suppression de la métaphore [PAIN=POÉSIE];
- (2) la suppression du deuxième fil associatif: [mains ouvertes]> [souffrance]>[amour/mort]>[fuite de l'égotisme/du rêve/de l'enfance]>[spiritualité chrétienne]--

et les trois dernières étapes--

- (3) le refus de la part de la femme-sujet parlant de l'ordre symbolique sous-tendant Les Songes en équilibre;
- (4) l'émergence chez elle d'une subjectivité féminine;
- (5) sa liquidation avant la fin du Tombeau des rois de son deuil mélancolique--

suivent de près la deuxième série, 'B', de modifications progressives apportées au réseau: soit, la reconstitution progressive de toutes les mailles d'abord supprimées du deuxième fil associatif basé sur *mains ouvertes* au premier fil construit à partir de *mains fermées*. Voici donc de nouveau cette deuxième version du réseau associatif établie avant la fin du Tombeau des rois:

(1B)



Dès lors et comme nous avons pu conclure, les deux séries--'A' et 'B'--de modifications régressives et progressives apportées à la deuxième version (1B) du réseau associatif dans Le Tombeau des rois confirment la présence d'une "régression progressive" chez la femme-sujet parlant là même où celle-ci continue pourtant à se refermer de plus en plus sur elle-même. Cela parce qu'une telle "régression progressive", qui permet à la femme-sujet parlant dans Le Tombeau des rois de reconnaître sa propre subjectivité féminine indépendamment du symbolique chrétien et patriarcal qui sous-tendait le recueil précédent, contribue à l'évolution de la poésie hébertienne vers la nouvelle forme d'humanisme à perspective féministe qui sous-tendra les quinze pièces faisant partie du troisième recueil d'Anne Hébert. Ainsi notre deuxième chapitre sur Le Tombeau des rois nous a permis de retracer la reconstitution chez la femme-sujet parlant d'une subjectivité féminine jusqu'alors morcelée et pour cela étrangère à elle-même et cela en raison de l'aliénation historique de la femme du foyer du pouvoir patriarcal qui dirige nos rapports humains depuis l'aube de la civilisation gréco-romaine¹⁹, aliénation qui est fortifiée ensuite par des doctrines et croyances foncièrement misogynes de souche judéo-chrétienne.²⁰ Dès lors, c'était justement dans le contexte d'une telle reprise de la subjectivité féminine que la confrontation directe, horrifique et héroïque de la poète dans Le Tombeau des rois avec ces mêmes métonymies hyperboliquement masculines du pouvoir patriarcal que sont les sept rois morts au fond même de leur sépulture servait à démystifier le symbolique sacralisant de la mort qu'ils représentent tout en permettant à la poète d'accéder au nouvel ordre humaniste²¹ mais à perspective féministe²² ouvrant sur la vie qui informe le troisième et

dernier recueil d'Anne Hébert, Mystère de la parole.

Or et comme notre troisième chapitre sur Mystère de la parole a démontré, les deux séries--'A' et 'B'--de modifications progressives et réactionnelles apportées à la troisième version (IC) du réseau associatif qui s'établit dans ce troisième recueil y traduit de nouveau l'évolution poétique d'Anne Hébert depuis Les Songes en équilibre. Cela d'abord parce que la série 'A' de modifications progressives favorise l'expansion du réseau dans Mystère de la parole tout en y démontrant l'évolution psychologique de la femme-sujet parlant vers une subjectivité de plus en plus féministe et révoltée. Cela ensuite parce que, bien que la série 'B' de modifications réactionnelles ne contribue pas directement à l'expansion du réseau associatif, sa présence dans Mystère de la parole sert à nourrir et à renforcer la révolte grandissante chez la femme-sujet parlant. Aussi et comme nous l'avons illustré lors de la troisième partie analytique de notre troisième chapitre²³, la plupart de l'une ou de l'autre des deux séries de modifications progressives et réactionnelles--'A' et 'B'--apportées à la troisième version (IC) du réseau associatif dans Mystère de la parole se retrouvent-elles de manière concentrée dans l'une ou l'autre de ce que nous avons appelé deux pièces-échantillons--la première et l'avant-dernière du recueil, "Mystère de la parole" et "Eve"--choisies toutes les deux en raison de la redondance paratextuelle et pour cela significative dans l'œuvre hébertienne²⁴ de leurs titres.

Ainsi et par rapport à la première pièce-échantillon--"Mystère de la parole"--, nous avons pu confirmer, en ayant recours à une double lecture à la mode de Riffaterre de cette même pièce, que toutes les modifications progressives--

- (1^P) la réapparition du deuxième fil associatif construit à partir de mains ouvertes et supprimé depuis Le Tombeau des rois ;
- (2^P) la reconstitution de la métaphore **PAIN-POÉSIE** également disparue depuis Le Tombeau des rois ;
- (3^P) la reconstitution au même deuxième fil en train de se reformer à partir de mains ouvertes de la lexie amour sous forme de 'caritas' et associée à la lexie cœur et à l'érotisme;
- (4^P) la réapparition dans le deuxième fil associatif de la lexie mort liée à la vie de laquelle elle est en effet une partie intégrale;
- (5^P) l'apparition de la notion d'une collectivité humaine, humanité , de laquelle l'habitat naturel est la terre et non pas quelque paradis céleste et imaginaire;
- (6^P) l'occurrence de la lexie feu qui ne se rapporte plus à la souffrance de la femme comme elle le faisait dans Le Tombeau des rois mais à la révolte de la femme contre l'ordre symbolique qui l'opprime et à sa mission prométhéenne et humanitaire qui consiste à s'emparer du 'verbe' sacré appartenant à ce même ordre, à le faire renaître sous forme originelle et authentique de la "parole" et à redistribuer cette parole à tous ceux en ayant besoin--

s'y retrouvent et que toutes ces modifications progressives sont d'ailleurs étroitement liées à la sixième modification progressive (6^P) : la révolte prométhéenne de la femme .

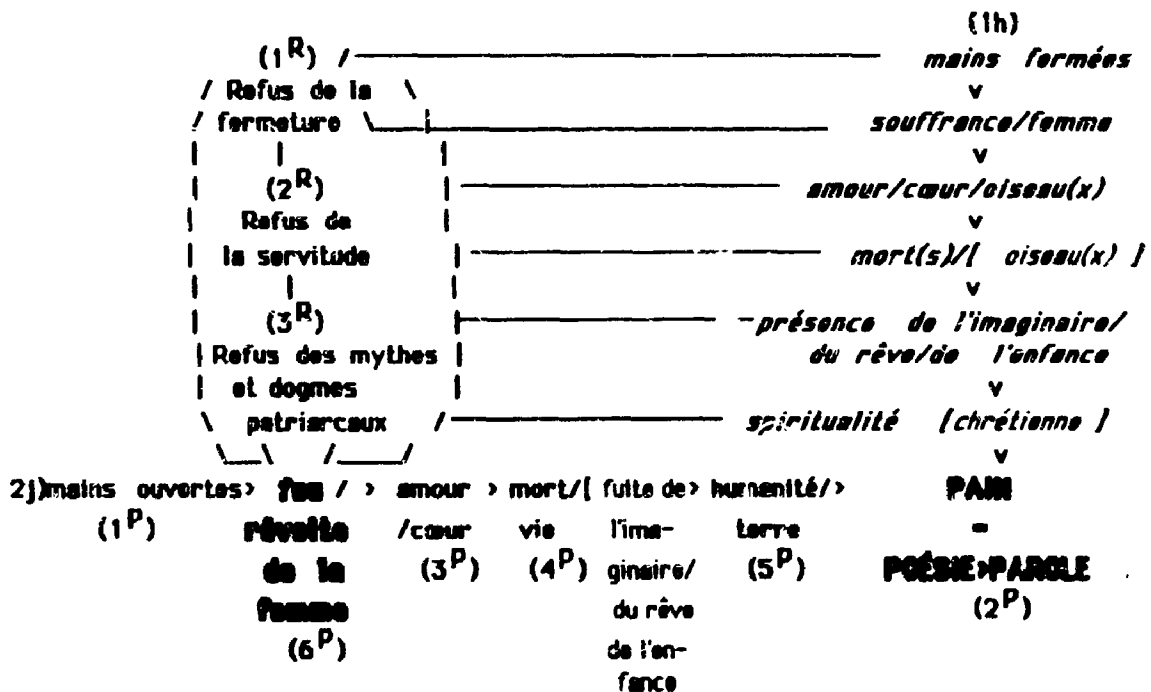
Ensuite et en ce qui a trait à la deuxième série 'B' de modifications réactionnelles qui se retrouvent toutes dans la deuxième pièce-échantillon--"Eve"--, la même sorte de double lecture ruffaterrienne a servi non seulement à en dégager trois principales modifications réactionnelles--

- (1^R) le refus de la poète de la solitude que lui impose une poésie fermée;
- (2^R) son refus en tant que femme de la servitude que lui impose l'ordre symbolique et patriarcal;
- (3^R) son refus des mythes et dogmes conçus et véhiculés par ce même ordre afin de garantir sa domination sur la femme--

mais aussi à démontrer que toutes ces modifications réactionnelles sous-tendent et nourrissent ce que nous avons déjà identifié comme (6^P) la sixième modification progressive ou la révolte prométhéenne de la femme. Dès lors, c'est cette sixième modification progressive qui agit en effet comme une **maille de correspondance** sur laquelle toutes les autres mailles appartenant à la troisième version (1C) du réseau associatif établie dans Mystère de la parole convergent.

D'autre part et servant à illustrer de nouveau le placement-carrefour de cette sixième modification progressive (6P) dans cette même troisième version (1C) du réseau associatif en tant que **maille de correspondance**, bien que les trois modifications réactionnelles ne contribuent pas pour autant à l'expansion du réseau, ce sont elles néanmoins qui sous-tendent et nourrissent la révolte prométhéenne de la femme contre l'ordre symbolique et patriarcal qui l'opprime. Ainsi, c'est dans Mystère de la parole qu'un rapport de réciprocité se rétablit pour la première fois depuis Les Songes en équilibre entre les deux principaux fils associatifs contruits à partir de *mains fermées* et *mains ouvertes* grâce à la présence des trois modifications réactionnelles dans le réseau (1C).

Or et comme nous l'avons suggéré dans la deuxième partie de notre troisième chapitre sur Mystère de la parole²⁵, ce nouveau rapport de réciprocité introduit entre les deux fils associatifs en raison de l'introduction des trois modifications réactionnelles peut alors être décrit comme un circuit symbiotique qui se forme à l'intérieur même de la troisième version (1C) du réseau associatif dans lequel chacun des symbiotes est alimenté par les autres tout en les nourrissant:

(1C³)

Et c'est justement en raison d'une telle réciprocité authentique établie enfin entre les associations de fermeture appartenant au premier fil associatif (1h) basé sur *mains fermées* qui dominaient Le Tombeau des rois et les nouvelles associations d'ouverture faisant partie de la

nouvelle version (2j) du deuxième fil associatif construit à partir de **maines ouvertes** dans Mystère de la parole que nous nous croyons permis à la fin de cette étude sur la poésie d'Anne Hébert d'y parler d'une évolution.

Cela parce que la réciprocité que nous avons cru pouvoir discerner entre les versions antérieures--(1c) et (2i)--de ces mêmes deux fils associatifs à la fin des Songes en équilibre n'était alors que prématurée et illusoire, puisqu'une telle réciprocité dépendait de l'introduction dans la première version (1A) de la métaphore--**PAIN-POÉSIE**--en tant que **maille commune** dont l'adéquation n'était alors juste qu'en raison de l'adhérence temporaire de la poète à l'ordre symbolique et catholique qui sous-tendait cette même métaphore. Or, du moment où la poète abandonne ces mêmes croyances dans le recueil suivant, Le Tombeau des rois, il lui a fallu tout remettre en question, de sorte que la métaphore **PAIN-POÉSIE** y disparaît en même temps que la poésie devient plus hermétique traduisant de ce fait la dominance des associations de fermeture dans ce deuxième recueil. Pourtant, la métaphore **PAIN-POÉSIE** réapparaît dans le troisième recueil, Mystère de la parole, où elle s'étend en effet à **PAROLE**, indiquant ainsi non seulement que cette métaphore n'est plus sous-tendue par le symbolique chrétien et patriarcal (que la poète d'ailleurs refuse depuis Le Tombeau des rois) mais aussi qu'elle est maintenant informée par la nouvelle foi humaniste mais à perspective féministe qui apparaît dans la troisième version (1C) du réseau associatif sous forme de la sixième modification progressive (6^P) en tant que **maille de correspondance** sur laquelle toutes les autres mailles convergent: **la révolte prométhéenne de la femme** contre

l'ordre symbolique et patriarcal.

Revenons enfin et en guise de conclusion à la citation de Rimbaud que nous avons mise en exergue à cette conclusion. Or, il est sûr qu'il existe chez Anne Hébert une forte volonté de se libérer de ce que Rimbaud appelle "l'infini servage" imposé sur la femme. En même temps, on ne peut pas nier dans l'œuvre hébertienne une étrange puissance à la fois séductrice et déroutante qui entraîne le lecteur dans des mondes inconnus, énigmatiques et souvent horribles. Bien entendu, il reste à savoir si, en tant que femmes voulant nous affranchir de ce même "infini servage" qui nous est trop souvent infligé, il est désirable que cet "inconnu" féminin dont parle Rimbaud devienne compréhensible et alors "prenable" et récupérable, comme le veut d'ailleurs ce dernier, par des hommes. Certaines parmi nous bien intentionnées pourrions même craindre que la parole féminine et sibylline d'Anne Hébert ne soit livrée par une critique soucieuse de la rendre plus intelligible aux mains impures de quelques lecteurs mâles non initiés et devant ainsi rester. À une pareille objection qui tend à la fois vers un féminisme séparatiste et un protectionnisme littéraire regrettables, nous ne pourrions que répondre en citant la poète elle-même lorsqu'elle parle dans "Poésie, solitude rompue" de l'importance qu'elle attache à la littérature en tant que geste généreux et non-exclusif qui permet aux êtres humains des deux sexes de communiquer entre eux, de se comprendre et de s'aimer. Et c'est à ce dernier propos qu'elle y cite cet autre humaniste tant regretté de notre époque, Albert Camus, qui s'opposait également et obstinément à tout ordre symbolique et oppressif. "Le vrai désespoir est agonie, tombeau ou abîme, s'il parle, s'il raisonne, s'il écrit surtout, aussitôt le frère nous tend la main, l'arbre est justifié,

l'amour né. U. : littérature désespérée est une contradiction dans les termes" ("P. S. R.", p. 71).

Si donc il existe une perspective féminine/féministe²⁶ à dégager de la poésie d'Anne Hébert, une telle perspective ne saura pas selon notre lecture de l'œuvre se divorcer d'un certain humanisme contemporain à l'instar du mode de Camus. Par contre et en raison précisément de la même sorte de prise de la conscience féminine à laquelle nous assistons dans la poésie d'Anne Hébert, un tel humanisme ne pourra plus de nos jours s'approprier un tel titre qu'en tenant pleinement compte de la femme. Aussi les derniers poèmes d'Anne Hébert nous mettent-ils en présence, non pas d'un "homme révolté" mais, de toutes les héroïnes hébertiennes en révolte depuis Catherine dans Les Chambres de bois jusqu'à la narratrice dans Le Premier jardin²⁷ et en n'oubliant ni Sœur Julie de la Trinité dans Les Enfants du sabbat, ni bien sûr cette femme-archétype maudite par excellence, Eve, dans Mystère de la parole dont Élisabeth d'Aulnières dans Kamouraska est la descendante fière.²⁸ Or, c'est à ces héroïnes révoltées que la poète elle-même se rejoint en pleine connaissance de cause lorsqu'elle refuse dans "La sagesse m'a rompu les bras" dans Mystère de la parole de se soumettre aux injustices commises depuis toujours par la société judéo-chrétienne contre la femme: "Et moi j'ai crié sous l'insulte fade/ Et j'ai réclamé le fer et le feu de mon héritage" (M. P., 92). Relue alors d'une telle perspective féminine/féministe qui semble d'ailleurs être en parfait accord avec l'esprit de ses derniers poèmes, l'œuvre entière d'Anne Hébert paraît témoigner de l'esprit contemporain de la contestation féminine/féministe qui envisage la régénération du monde grâce à la révolte de la femme ainsi que de l'homme contre un même ordre

symbolique, patriarcal et destructeur qui, pour reprendre la métaphore dont se sert Patricia Smart dans Écrire dans la maison du père, nous tiennent toutes et tous, sœurs et frères, prisonnières et prisonniers dans cette même "maison" patriarcale et oppressive.

Notes à la conclusion

¹ Arthur Rimbaud, "Correspondance," dans Œuvres complètes, (Paris: Éditions Gallimard, 1963), p. 272.

² La seule forme féminine désignant une femme qui était poète était alors 'poétesse' qui, comme tout nom terminant en 'esse' en français, à une signification diminutive et alors péjorative.

³ Au cours de notre étude, nous avons employé l'épithète 'dernier' pour indiquer que Mystère de la parole est le recueil de poésie le plus récent d'Anne Hébert et en reconnaissant le fait que la poète continue à écrire des poèmes qui seront peut-être regroupés d'ici peu dans un autre recueil

⁴ Voir surtout p. 52 et les notes 11 et 12 au deuxième chapitre à la page 148.

⁵ Voir p. 28 et la note 1 au premier chapitre à la page 47.

⁶ Voir p. 42.

⁷ Voir pp. 32 et 45.

⁸ loc. cit.

⁹ Voir p. 69 et pp. 72-75.

¹⁰ Voir pp. 74-75.

¹¹ Voir p. 53 et la note 19 au deuxième chapitre à la page 147.

¹² Voir p. 54 et la note 21 au deuxième chapitre à la page 147.

¹³ Voir pp. 55-56 et la note 29 au deuxième chapitre à la page 147 ainsi que p. 58.

¹⁴ Voir p. 55 et la note 31 au deuxième chapitre à la page 147.

¹⁵ loc. cit.

¹⁶ Voir p. 56 et la note 36 au deuxième chapitre à la page 148.

¹⁷ Voir p. 68 et la note 82 au deuxième chapitre à la page 154.

¹⁸ Voir pp. 89-90 et pp. 102-141.

¹⁹ Voir p. 52 et la note 9 au deuxième chapitre à la page 146.

²⁰ loc. cit. et la note 10 à la page 146.

²¹ Voir p. 52 et la note 11 au deuxième chapitre à la page 146.

²² loc. cit. et la note 12 à la page 146.

²³ Voir pp. 206-207.

²⁴ loc. cit. et la note 108 au troisième chapitre à la page 292.

²⁵ Voir p. 201.

26 À propos de notre emploi de l'épithète 'féministe', consulter p. 52 et la note 12 au deuxième chapitre à la page 146. Nous reconnaissons que certaines féministes s'opposeraient à ce que nous attribuions une telle qualité à l'œuvre d'Anne Hébert, préférant peut-être la qualifier comme 'féminine'. Pourtant, nous considérons que cette œuvre n'est pas en dehors des revendications féministes les plus importantes telles que Marks et Courtivron les résument dans leur introduction à New French Feminisms: An Anthology. Cela parce que l'œuvre d'Anne Hébert nous semble devoir compter parmi d'autres qui, et en citant Marks et Courtivron, visent à "changer both consciousness and the quality of life".

27 Ainsi la narratrice d'Anne Hébert dans Le Premier Jardin (Paris: Éditions du Seuil, 1988), pp. 99-100 fait preuve d'une conscience touchée par la condition et par le sort de la femme lorsqu'elle se met avec son personnage principal, Flora Fontages, "Debout sur le quai de l'anse aux Foulons (à Québec où elles remémorent ensemble les) noms...à jamais enfouis dans des archives poussiéreuses (des filles du Roi arrivées en Nouvelle France il y a près de trois cents ans, noms de femmes qu'elles) récit(ent)..., comme une litanie de saintes" et qui remontent toutes et inmanquablement à une seule femme, mère de toute l'humanité, Eve, car:

En réalité, c'est d'elle qu'il s'agit, la reine aux mille noms, la première fleur, la première racine, Eve en personne...dans toute sa verdure 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. Des branches vertes lui sortent d'entre les cuisses, c'est un arbre entier, plein de chants d'oiseaux et de feuilles légères, qui vient jusqu'à nous et fait de l'ombre au fleuve, et nous sommes au monde comme des enfants étonnés.... Un jour, notre mère Eve s'est embarqué sur un grand voilier, traversant l'océan, durant de longs mois, pour venir vers nous qui n'existions pas encore, pour nous sortir du néant et de l'odeur de la terre en friche. Tour à tour, blonde, brune ou rousse, riant et mélangée avec les saisons, avec la terre et le fumier, avec la neige et le gel, la peur et le courage, ses mains rêches nous passent sur la face, nous râpent les joues, et nous sommes ses enfants.

D'ailleurs et comme Anne Hébert a expliqué elle-même dans une entrevue recueillie par Jean Royer et reproduite dans Écrivains contemporains, Entretiens 5: 1986-1989, (Montréal: L'Hexagone, 1989), pp. 195-196:

Mon roman est un hommage à toutes les femmes qui sont nos mères, ... qui sont les multiples visage d'Eve incarnée.... En faisant mes recherches pour le roman, j'éprouvais beaucoup de tendresse pour toutes ces femmes inconnues, ces femmes dont on n'a même pas gardé le nom et que l'histoire a fait disparaître.

²⁸ Nous disons 'fière' parce que, bien que les mêmes épithètes habituellement attribuées à Eve--"malfaisante" (Kamouraska, p. 250) et "maudite" (Kamouraska, pp. 248 et 250)--sont employées pour décrire Élisabeth, celle-ci persiste néanmoins à se vouloir innocente (Kamouraska, p. 248) et à "Jouer le jeu cruel, la comédie épuisante, jour après jour. Jusqu'à ce que la ressemblance parfaite (lui) colle à la peau. (Cela parce que) L'orgueil est (sa) seule joie, de place en place, tout le long d'un chemin amer" (Kamouraska, p. 249).

Bibliographie

I. Œuvres d'Anne Hébert

Textes publiés dans des livres

- 1942 Les Songes en équilibre. Montréal: Éditions de l'arbre .
- 1950 Le Torrent. Montréal: Éditions Beauchemin, 1950; rpt.
Montréal: Éditions HMH, 1963; rpt. Montréal: Éditions HMH
1976.
- 1953 Le Tombeau des rois. Québec: Institution littéraire du
Québec; rpt. in Poèmes. Paris: Éditions du Seuil, 1960
- 1958 Les Chambres de bois. Paris: Éditions du Seuil.
- 1960 Mystère de la parole. Dans Poèmes. Paris. Éditions du Seuil.
- 1960 "Poésie, solitude rompue". Dans Poèmes. Paris: Éditions du
Seuil.
- 1967 Le Temps sauvage, La Mercière assassinée, Les Invités au
procès. Montréal: HMH.

- 1970 Dialogue sur la traduction. Montréal: HMH.
- 1970 Kamouraska. Paris: Éditions du Seuil.
- 1975 Les Enfants du sabbat. Paris: Éditions du Seuil.
- 1980 Héloïse. Paris: Éditions du Seuil.
- 1982 Les Fous de Bassan. Paris: Éditions du Seuil.
- 1988 Le Premier jardin. Paris: Éditions du Seuil.
- 1990 La Cage suivi de L'île de la demoiselle. Montréal: Éditions du Boréal, 1990.

Manuscrits

- 1944-45 "L'Arche de midi: poème dramatique en trois actes." MS. Université de Montréal, fol. 33.
- 1952 "Les invités au procès." MS. Université de Montréal.
- 1954 "Les Indes parmi nous." MS. Office national du film, Montréal, fol. 3.

- 1954 "Drôle de micmac." MS. Office national du film, Montréal, fol. 5.
- 1954 "Le Médecin du Nord." MS. Office national du film, Montréal, fol. 2.
- 1959 "La Canne à pêche." MS. Office national du film, Montréal, fol. 5.
- 1960 "Saint-Denys Garneau." MS. Office national du film, fol. 3.
- 1960 "Le Déficient mental." MS. Office national du film, fol. 3.

Contes, nouvelles et pièces de théâtre parus dans des revues

- 1937 "Trois petits garçons dans Bethléem." Le Canada français, 25, No. 4 (déc. 1937), 395-397.
- 1938 "Enfants à la fenêtre." Le Canada français, 25, No. 8 (avril 1938), 822-825.
- 1938 "La part de Suzanne." Le Canada français, 26, No. 4 (déc. 1938), 348-352.

- 1941 "La Boutique de monsieur Grinsec." L'Action catholique, 5, No. 1 (janv. 1941), 4, 10; 5, No. 2 (12 janv. 1941), 4; 5, No. 3 (19 janv. 1941), 4, 10.
- 1960 "Shannon." Châtelaine, 1, No. 1 (oct. 1960), 34-35, 78-85.
- 1966 "Un dimanche à la campagne." Châtelaine, 7, No. 9 (sept. 1966), 38-39, 125-151.
- 1970 "Les Petites Villes." Galerie, No. 99 (déc. 1970), 74-76.
- 1971 "Le Silence." Le Figaro littéraire, No. 1285 (10 janv. 1971), 23-25.
- 1979 "L'île de la demoiselle." Écrits du Canada français, 42, 1979, 9-92.

Première publication des poèmes repris dans Les Songes en équilibre

- 1939 "Sous la pluie." Canada français, 26, (mars 1939), 774-775.
- 1939 "Danse." Canada français, 27, (oct. 1939), 117-120.

- 1940 "Le Miroir." La Revue populaire, (févr. 1940), 15.
- 1941 "Marine." La Relève, (mars 1941), 173-179.
- 1941 "Les deux mains." La Relève, (mars 1941), 173-179.
- 1941 "Jour de juin." La Relève, (mars 1941), 173-179.
- 1942 "Musique." Amérique française, 1, No. 3 (févr. 1942), 6-12.
- 1942 "Espace." Amérique française, 1, No. 3 (févr. 1942), 6-12.
- 1942 "Eve." Amérique française, 1, No. 3 (févr. 1942), 6-12.
- 1942 "Jeu-di-Saint" ("Six petits poèmes pour la semaine sainte, II" dans Les Songes en équilibre). Paysanna, (avr. 1942), 9.

Poèmes du Tombeau des rois déjà publiés dans des revues

- 1942 "Éveil au seuil d'une fontaine." Amérique française, 2, (oct. 1942), 35.
- 1944 "Les petites villes." Gants du ciel, No. 4 (juin 1944), 7-8.
- 1949 "La voix de l'oiseau." Revue dominicaine, 4, (janv. 1949), 3.

- 1951 "La fille maigre." Cité libre, 1, No. 3 (mai 1951), 26.
- 1951 "Vie de château." La Nouvelle Revue canadienne, 1, No. 5 (nov.-déc. 1951), 11-12; rpt. dans Cité libre, 2, No. 1-2 (juin-juillet 1952), 45.
- 1951 "Les pêcheurs d'eau." La Nouvelle Revue canadienne, 1, No. 5 (nov.-déc. 1951), 11-12.
- 1951 "Le tombeau des rois." Cité libre, 1, No. 4 (déc. 1951), 27-28; rpr. dans Esprit, 20, No. 10 (oct. 1952), 443-446.
- 1952 "L'envers du monde." Esprit, 20, No. 10 (oct. 1952), 443-446.

Poèmes de Mystère de la parole déjà publiés dans des revues

- 1954 "Naissance du pain." Esprit, 22, No. 11 (nov. 1954), 570-571.
- 1957 "Alchimie du jour." Esprit, No. 253 (juillet 1957), 75-77.
- 1958 "Survienne la rose des vents." Mercure de France, 333, (mai 1958), 18-21.
- 1958 "Je suis la terre et l'eau." Mercure de France, 333, (mai 1958), 18-21.

1958 "Neige." Mercur de France, 333, (mai 1958), 18-21.

1958 "Saison aveugle." Mercur de France, 333, (mai 1958),
18-21.

Poésies diverses publiées à part dans des revues ou des livres

1943 "L'Esclave noire." Amérique française, 2, No. 6 (mars 1943),
41-42.

1944 "Paradis perdu." Amérique française, 3, No. 19 (fevr. 1944),
31-32.

1944 "Prélude à la nuit." La Nouvelle Revue, 3, (mai 1944), 209.

1944 "L'Enfante ne danse plus." Gants du ciel, No. 4 (juin 1944),
5-6.

1944 "Aube." Gants du ciel, No. 4 (juin 1944), 6-7.

1944 "Sous-bois d'hiver." Gants du ciel, No.4 (juin 1944), 8-10.

1944 "Présence." Gants du ciel, No. 4 (juin 1944), 12-13.

- 1944 "Je voudrais un havre de grâce." Gants du ciel, No. 4 (juin 1944), 13-14.
- 1944 "Le château noir." Gants du ciel, No. 4 (juin 1944), 15-16.
- 1944 "Ballade d'un enfant qui va mourir." Gants du ciel, No. 4 (juin 1944), 16-20.
- 1944 "Plénitude." Amérique française, No. 4 (oct. 1944), 33.
- 1945 "Résurrection de Lazare." Revue dominicaine, 51, No. 1 (mai 1945), 257-258.
- 1946 "Offrande." Revue dominicaine, No. 52 (juin 1946), 321.
- 1947 "O Beauté." Revue dominicaine, No. 53 (janv. 1947), 3-4.
- 1961 "Et le jour fut." Dans Poetry 62. E. Mandel et J.-G. Pilon. Toronto: Ryerson Press, 1961, 8-9; rpt. dans Les Lettres nouvelles: Écrivains du Canada, (déc. 1966- janv. 1967), 150-151; rpt. dans René Lacôte. Anne Hébert. Paris: Seghers, 1969, 151.

- 1964 "Amour." Dans Guy Robert. Littérature du Québec: Témoignages de 17 poètes. Vol. I. Montréal: Déom, 1964, 57-58; rpt. dans Pierre Pagé. Anne Hébert. Montréal: Fides, 1965, 163-170; rpt. dans René Lacôte. Anne Hébert. Paris: Seghers, 1969, 151.
- 1964 "Pluie." Dans Guy Robert. Littérature du Québec: Témoignages de 17 poètes. Vol. I. Montréal: Déom, 1964, 58-59; rpt. dans Pierre Pagé. Anne Hébert. Montréal: Fides, 1965, 163-170; rpt. dans René Lacôte. Anne Hébert. Paris: Seghers, 1969, 151.
- 1964 "Noël." Dans Guy Robert. Littérature du Québec: Témoignages de 17 poètes. Vol. I. Montréal: Déom, 1964, 59-61; rpt. dans Pierre Pagé. Anne Hébert. Montréal: Fides, 1965, 163-170; rpt. dans René Lacôte. Anne Hébert. Paris: Seghers, 1969, 151.
- 1964 "Fin du monde." Dans Guy Robert. Littérature du Québec: Témoignages de 17 poètes. Vol. I. Montréal: Déom, 1964, 61-63; rpt. dans Pierre Pagé. Anne Hébert. Montréal: Fides, 1965, 163-170; rpt. dans René Lacôte. Anne Hébert. Paris: Seghers, 1969, 151.

- 1967 "Terre originelle." La Presse, Cahier, Un siècle 1867-1967: l'épopée canadienne, 13 fév. 1967, 1; rpt. dans René Lacôte. Anne Hébert. Paris: Seghers, 1969, 151.
- 1967 "Les Offensés." Poetry Australia, No. 16 (juin 1967), 41; rpt. dans René Lacôte. Anne Hébert. Paris: Seghers, 1969, 151.
- 1967 "Couronne de félicité." Le Journal des poètes, juillet 1967, 6; rpt. dans René Lacôte. Anne Hébert. Paris: Éditions Seghers, 1969, 151.
- 1969 "Des flammes très hautes et belles." Dans René Lacôte. Anne Hébert. Paris: Éditions Seghers, 1969, 93.
- 1969 "Villes en marche." Dans René Lacôte. Anne Hébert. Paris: Éditions Seghers, 1969, 160.
- 1972 "En cas de malheur." Châtelaine, 13, No. 12 (déc. 1972), 22.
- 1972 "Eclair." Châtelaine, 13, No. 12 (déc. 1972), 22.
- 1972 "La Cigale." Châtelaine, 13, No. 12 (déc. 1972), 22.

- 1978 "Sommeil." Québec français, No. 32 (déc. 1978), 34.
- 1978 "Mémoire." Québec français, No. 32 (déc. 1978), 35.
- 1978 "Le jour n'a d'égal que la nuit." Québec français, No. 32 (déc. 1978), 41.
- 1978 "Mes enfants imaginaires." Québec français, No. 32 (déc. 1978), 41.

II. Entrevues avec Anne Hébert

"Anne Hébert." (Entrevue télévisée) Femmes d'aujourd'hui, Radio-canada, 2 déc. 1970.

"Portrait d'Anne Hébert." (Entrevue télévisée) Femmes d'aujourd'hui, Radio-Canada, 31 mars 1974.

Dubé, Cécile, Maurice Émond and Christina Vanderdorf. "Entrevue avec Anne Hébert." Québec français, No. 32 (déc. 1978), 33-35.

Faucher, François. "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne. Mais écrire résume tout cela.'" L'Actualité, 8, No. 2 (févr. 1983), 11-12; 14-15.

Godin, Gérald. "J'ai un signe de feu..." Le Magazine Maclean, 5, (févr. 1965), 28; 74; 76.

Kauffman, Jean-Paul. "De Paris, elle réinvente le Québec." La Presse, "Perspectives", 12 déc. 1970, 8; 10.

Lafond, Andréanne. "Anne Hébert à Paris: entrevue-express avec l'auteur de Kamouraska." Forces, No. 17 (1971), 47.

Lasnier, Michelle. "Une artiste exigeante et pure." La Presse, 29 nov. 1958, 18.

---. "Anne Hébert, la magicienne." Châtelaine, 4, (avril 1963), 28, 74, 76.

Lebrun, Paule. "Je ne suis en colère que lorsque j'écris." Châtelaine, 17, No. 11 (nov. 1976), 42-43; 88-89.

Morel, E. "Un livre né d'un paysage". Marie France, nov. 1982, 244.

Perrault, Luc. "Anne Hébert: 'On s'est fait de moi une image arrêtée.'" La Presse, 24 sept. 1966, 7: 12.

---. "À la recherche de l'enfance." La Presse, 31 mars 1973.

Robillard, Jean-Paul. "Interview avec Anne Hébert." Le Petit Journal, 20 juillet 1958, 40.

Royer, Jean. "Anne Hébert: jouer avec le feu." Le Devoir, 26 avr. 1980, 21; rpt. dans Jean Royer. Écrivains contemporains, Entretiens 4: 1982-1986. Montréal: Éditions de l'Hexagone, 1986, 12-17.

---. "La passion est un risque mais c'est un risque indispensable." Le Devoir, 11 décembre 1982; rpt. dans Jean Royer. "La passion de l'écriture". Écrivains contemporains, Entretiens 4: 1982-1986. Montréal: Éditions de l'Hexagone, 1986, 18-22.

---. "Cette cinquième saison qui nous est donnée." Écrivains contemporains, Entretiens 5: 1986-1989. Montréal: Éditions de l'Hexagone, 1989, 190-198.

Saint-Germain, Pierre. "Anne Hébert: 'Mes personnages me mènent par le bout du nez.'" La Presse, 21 déc. 1963, 3.

Salgas, Jean-Pierre. "Il faut sortir du ghetto." La Quinzaine Littéraire 436, mars 16-31 (1986), 18.

Smith, Donald. "Anne Hébert et les aux troubles de l'imaginaire." Lettres québécoises, No. 26 (hiver 1980-1981), 65-73.

Tadros, Jean-Pierre. "Anne Hébert en entrevue: l'œuvre écrite." Le Devoir, 7 avril 1973.

Tremblay, Gisèle. "Une entrevue exclusive avec Anne Hébert: Kamouraska ou la fureur de vivre." Le Devoir, Cahier 2, 12 juin 1971, 13.

Tremblay, Régis. "Le Charme redoutable de la timide Anne Hébert." Le Soleil, 12 avril 1980, D2.

Vanasse, André. "L'Écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert." Voix et Images, 7, No. 3 (1982), 441-448.

Verots, J.-C. "Photo-reportage." Paris-Match, No. 642 (29 juillet 1961), 12-13.

Villeneuve, Paquerette. "Un Goncourt pour Kamouraska: entrevue." Le Devoir, 17 octobre 1970.

III. Bibliographies sur Anne Hébert

Bertrand, Madelaine. "Bibliographie de l'œuvre d'Anne Hébert, précédée de sa biographie." Préface de Théophile Bertrand, Écoles des bibliothécaires, Université de Montréal, 1946, 23 f.

- Bouchard, Denis. "Bibliographie" et "Information bibliographique complémentaire". Dans Une Lecture d'Anne Hébert. Montréal: Éd. HMH, 1977, 197-200; 201-239.
- Boutet, Odina. "Bio-bibliographie critique d'Anne Hébert." Québec, 1950, 28 f.
- Cantin, Pierre, Normand Harrington and Jean-Paul Hudon. Bibliographie de la critique de la littérature québécoise dans les revues des XIX^e et XX^e siècles. Ottawa: Centre de recherches en civilisation canadienne-française, 1979, 614-621.
- Émond, Maurice. "Bibliographie." Dans La Femme à la fenêtre: l'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les Chambres de bois, Kamouraska et Les Enfants du Sabbat. Québec: PUL, 1984, 365-390.
- Hamel, Réginald et al. "Anne Hébert." Dans Dictionnaire pratique des auteurs québécois. Montréal: Fides, 1976, 347-349.
- Paterson, Janet M. "Bibliographie des études consacrés aux romans d'Anne Hébert." Voix et Images, 5, No. 1 (automne 1979), 187-192.
- . "Bibliographie d'Anne Hébert." Voix et Images, 7, No. 3 (printemps 1982), 505-510.

---. "Bibliographie." dans Architecture romanesque. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985, 183-192.

Roy, Lucille. "Bibliographie." Dans Entre la lumière et l'ombre: l'univers poétique d'Anne Hébert. Sherbrooke: Éd. Naaman, 1984, 181-197.

Russell, D. W. "Anne Hébert: An Annotated Bibliography." Dans The Annotated Bibliography of Canada's Major Authors. Ed. J. David and R. Lecker. Toronto: ECW Press, 1983.

IV. Autres sources d'informations bio-bibliographiques

Anne Hébert: Dossier de Presse I, 1942-1980. Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981.

Anne Hébert: Dossier de Presse II, 1942-1986. Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986.

Boutet, Odina, "Bio-bibliographie critique d'Anne Hébert." Québec, 1950, 28 f.

V. Études critiques portant sur l'œuvre d'Anne Hébert

Livres publiés

Bouchard, Denis. Une lecture d'Anne Hébert: la recherche d'une mythologie. Montréal: Éditions Hurtubise HMH, 1977.

Émond, Maurice. La femme à la fenêtre: l'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les Chambres de bois, Kamouraska et Les Enfants du sabbat. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1984.

Harvey, Robert. Kamouraska d'Anne Hébert: une écriture de la passion. Montréal: Éditions HMH, 1982.

Lacôte, René. Anne Hébert. Paris: Seghers, 1969.

Le Grand, Albert. Anne Hébert: Français 341. Montréal: Librairie de l'Université de Montréal, 1973.

Lemieux, Pierre-Hervé. Entre songe et parole: structure du Tombeau des rois d'Anne Hébert. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978.

Major, Jean-Louis. Anne Hébert et le miracle de la parole. Montréal: PUM, 1976.

Nazaire Garant, France. Eye et le cheval de grève. Québec. Édition Centre de recherche en littérature québécoise, 1988.

Pagé, Pierre. Anne Hébert. Montréal: Fides, 1965.

Paterson, Janet M. Anne Hébert: Architecture romanesque. Ottawa. Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985.

Robert, Guy. La poétique du songe: introduction à l'œuvre d'Anne Hébert.

Montréal: A.G.E.U.M. cahier no. 4, 1962.

Roy, Lucille. Entre la lumière et l'ombre: l'univers poétique d'Anne Hébert.

Sherbrooke: Naaman, 1984.

Russel, Delbert W. Anne Hébert. Boston: Twayne Publishers, 1983.

Thériault, Serge A. La Quête d'équilibre dans l'œuvre romanesque d'Anne

Hébert. Hull: Asticou, 1980.

*Articles publiés dans des livres ou des revues portant
sur la poésie en particulier*

Adam, Jean Michel. "Sur cinq vers de Mystère de la parole; lire aujourd'hui?

'Neige' d'Anne Hébert." Etudes littéraires, 5, No. 3 (déc. 1972),

463-480.

Baillargeon, Pierre. "Les Songes en équilibre." Amérique française, 3, No.

16 (sept. 1943), 53-56.

Béguin, Albert. "Anne Hébert et la solitude". Le Devoir, 3 octobre 1953,

6-7.

Bellefeuille, Normand De. "Tel qu'en lui-même." La Barre du jour, No. 39-41

(printemps-été 1973), 104-123.

Bessette, Gérard. "La Dislocation dans la poésie d'Anne Hébert." Dans Une littérature en ébullition. Montréal. Éditions du jour, 1968, 13-23.

Blais, Jacques. "L'Univers magique d'Anne Hébert." Dans De l'ordre et de l'aventure: la poésie au Québec de 1934 à 1944. Québec: PUL, 1975, 253-268.

Bonenfant, Joseph. "La poésie québécoise: trois lectures autrement dites." Lettres québécoises, No. 13 (févr. 1979), 40-42.

Brault, Jacques. "Une poésie de risque." Culture vivante. No. 1 (1966), 41-45

Brochu, André. "Compte-rendu de J.-L. Major, Anne Hébert et le miracle de la parole: Montréal, 1976." Livres et auteurs québécois, (1976), 243-245.

Chamberland, Paul. "Poèmes d'Anne Hébert." Lectures, 8, No. 2 (oct. 1961), 39-41.

---. "Fondation du territoire." Partis pris, 4, No. 9-12 (mai août 1967), 11-42.

Cloutier, Cécile. "L'influence de quelques poètes français sur quelques poètes québécois." Présence francophone, 9, (automne 1974), 44-51

- Collin, W. E. "Anne Hébert's Tombeau des rois." University of Toronto Quarterly, 23, No. 3 (avril 1953), 325-326.
- Duhamel, Roger. "Poésie des cimes arides." Action universitaire, 20, No. 2 (janv. 1954), 88-89.
- Ettayebi, N. "Le Mythe d'Eve dans l'œuvre d'Anne Hébert." Recherches et travaux, Université de Grenoble, No. 20 (1981), 90.
- Gathercole, Patricia M. "Two Contemporary French-Canadian Poets: Anne Hébert, Saint-Deny Garneau." French Review, No. 28 (1954-1955), 309-317.
- Giguère, Richard. "D'un équilibre impondérable à une violence élémentaire: évolution thématique de la poésie québécoise (1935-1965)." Voix et Images du pays, 7, (1973), 51-90.
- Gillard, Roger. "Anne Hébert ou la poésie de l'exigence." La Dryade, No. 51 (automne 1967), 89-93.
- Giroux, Robert. "Lecture de 'La fille maigre' d'Anne Hébert." Présence francophone, No. 10 (printemps 1975), 73-90.
- Haeck, Philippe. "Naissance de la poésie moderne au Québec." Études françaises, 9, No. 2 (mai 1973), 95-113

Juéry, René. "L'Expression et le contenu dans un poème d'Anne Hébert"; Intertextualité chez Anne Hébert." dans Initiation à l'analyse textuelle. Hull: Éditions Asticou, 1981. 18-33; 168-183.

Kells, Kathleen. "From the first 'Eve' to the new 'Eve': Anne Hébert's Rehabilitation of the malevolent female archetype." Studies in Canadian Literature, 14, No. 1 (1989), 99-107.

Kuntsmann, Pierre. "Le Tombeau des rois ou la progression régressive." Voix et Images, 2, No. 2 (déc. 1976), 255-264.

Lacôte, René. "Le Sentiment de frustration dans la poésie d'Anne Hébert " Europe, 437, No. 478-479 (févr.-mars 1969), 139-148.

Lapointe, Jeanne. "Mystère de la parole, par Anne Hébert." Dans Présence de la critique: critique et littérature contemporaines au Canada français. Ed. Gilles Marcotte, Montréal: HMH, 1966, 120-123.

Lasnier, Rina. "De quatre poètes." Les Carnets victoriens, (juillet 1944), 203-206.

Le Grand, Albert. "Anne Hébert: de l'exil au royaume". Dans Littérature canadienne-française. Montréal: PUM, 1969, 181-213.

Lemelin, R. "Mes femmes et moi avons édité Le Tombeau des rois." Devoir, 10 oct. 1970, 13.

Lemieux, Pierre-Hervé. "La mort des rois: commentaire du poème titre 'Le tombeau des rois' d'Anne Hébert". La Revue de l'Université d'Ottawa, 45, No. 2 (avril-juin 1975), 133-161; rpt. dans P.-H. Lemieux. Entre songe et parole. Ottawa: 1978, 199-226.

---. "Le Tombeau des rois: recueil de poèmes d'Anne Hébert". Dans Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec: 1940 à 1959. Vol. 3. Montréal: Fides, 1982, 1001-1006.

Lockquell, C. "L'art poétique d'Anne Hébert: ... la solitude rompue comme du pain." Le Devoir, 18 juin 1960, 11.

Marchand, Pierre. "A propos de la traduction du 'Tombeau des rois'". Meta, 21, No. 2 (juin 1976), 155-160.

Marcotte, Gilles. "Le Tombeau des rois d'Anne Hébert". Dans Une littérature qui se fait. Montréal: HMH, 1968, 286-297.

---. "Poésie canadienne-française: une poésie de l'exil." Mercure de France, No 333 (1958), 5-9.

- Marmier, Jean. "Du Tombeau des rois à Kamouraska: vouloir-vivre et l'instinct de mort chez Anne Hébert". Dans Missions et démarches de la critique: mélanges offerts au professeur J. A. Vier. Rennes: Klicksieck, 1973, 807-814.
- Marta, Janet. "Déchiffrage du code biblique dans les Poèmes d'Anne Hébert". Présence francophone, No. 16 (printemps 1978), 123-130.
- Monette, Pierre. "A propos du prix David 1978. Anne Hébert: Poésie rompue." Lettres québécoises, No. 12 (nov. 1978), 49-51.
- Pagé, Pierre. "La poésie d'Anne Hébert." Archives des lettres canadiennes, 4, (1969), 357-378.
- Purcell, Patricia. "The Agonizing Solitude: The Poetry of Anne Hébert." Canadian Literature, No. 10 (Automne 1961), 51-61.
- Richer, J. "Le Tombeau des rois d'Anne Hébert." Notre Temps, 18 avril 1953, 3.
- Robidoux, Renaud. Analyse de "La Chambre fermée, "La Chambre de bois" et Les Chambres de bois. Dans Le Roman canadien-français du XX^e siècle. Ottawa: Éd. de l'Université d'Ottawa, 171-185.

Rosa Da Silva, Edson. "La Régénération du cosmos dans un poème d'Anne Hébert." Présence francophone, 23, (1981), 163-175.

Roy, B. "Poésie." Québec français, No. 32 (déc. 1978), 41-42.

Roy-Hewitson, Lucille. "Anne Hébert: l'os et la pierre d'eau." Écriture française, 1, No. 2 (1977), 6-7.

---. "Anne Hébert ou le désert du monde." Voix et Images, 7, No. 3 (1982), 483-503.

Ryan, Marie-Laure. "'Neige' d'Anne Hébert: un dialogue avec Saint-John Perse." Présence francophone, No. 20 (printemps 1980), 127-135.

Smart, Patricia. "La Poésie d'Anne Hébert: une perspective féminine." Revue de l'Université d'Ottawa, 50, No. 1 (1980), 62-68.

Schmidt, Lila Mara Scarpari. "Lecture alchimique d'un poème d'Anne Hébert." Revista Letras, Paraná, Brazil, 30, (1981), 115-137.

Sylvestre, Guy. "Anne Hébert: Le Tombeau des rois." Nouvelle Revue canadienne, 2, No. 6 (1953), 342-343.

---. "Poèmes d'Anne Hébert." University of Toronto Quarterly, 30, No. 4 (juillet 1961), 481-482.

Vallières, P. "Anne Hébert, comme Rimbaud, demeure affamée de ce Je qui est un Autre." Le Jour, 31 octobre 1975, 17.

Wyczynski, Paul. "L'Univers poétique d'Anne Hébert." Dans Poésie et symbole. Montréal: Déom, 1965, 149-185.

Articles portant sur l'œuvre en général d'Anne Hébert ou sur son œuvre en prose

Allard, J. "Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert." Voix et Images, 1, No. 2 (déc. 1975), 285-286.

Alméras, Diane. "Lettres: Les Fous de Bassan." Relations, No. 488 (mars 1983), 68-69.

Amprimoz, Alexandre. "Four Writers and Today's Quebec." Tamarack Review, No. 70 (hiver 1977), 72-80.

---. "Sémiotique de la segmentation d'un texte narratif: 'La Mort de Stella' d'Anne Hébert." Présence francophone, 19, (automne 1979), 97-105.

---. "Survival Disguised as Metaphysics: Anne Hébert's Héloïse." Waves, 10, No. 4 (Spring 1982), 73-75.

Amyot, G. "Anne Hébert et la renaissance." Écrits du Canada français, 20, (1965), 233-253.

Auteuil, G.-H. "Le Temps sauvage." Relations, No. 319 (nov. 1966), 316-317.

Aylwin, Ulric. "Vers une lecture de l'œuvre d'Anne Hébert." La Barre du jour, 2, No. 1 (été 1966), 2-11.

---. "Au pays de la fille maigre: Les Chambres de bois d'Anne Hébert." Cahiers de Sainte-Marie, No. 4 (avril 1967), 37-50.

---. "Les Chambres de bois d'Anne Hébert." Voix et Images, 1, (1970), 37-50.

Backès, J.-L. "Le Système de l'identification dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert." Voix et Images, 6, No. 2 (1981), 269-77.

---. "Anne Hébert: l'amour, c'est le meurtre." Le Nouvel Observateur, No. 935 (9-16 oct. 1982), 56.

Barberis, Robert. "Le Temps sauvage." Le Quartier Latin, 27 octobre 1966.

Basile, Jean. "Le Torrent d'Anne Hébert." Le Devoir, 25 janvier 1964, 13.

- . "Le Torrent d'Anne Hébert." Le Devoir, 12 octobre 1966, 10.
- . "Serait-ce des enfants qui fréquentent le sabbat?". Le Devoir, 6 sept. 1975, 13.
- . "Anne Hébert: sœur Julie qui a bien tourné." Le Devoir, 25 oct. 1975, 15.
- Béguin, Albert. "Anne Hébert et la solitude." Le Devoir, 3 oct. 1953, 6-7.
- Belcher, M. "Les Fous de Bassan, In The Shadow of The Wind." Canadian Literature, Vol 109 (1986), 159-165.
- Bellefeuille, A. "Anne Hébert: 'L'Ange de Dominique'." Les Cahiers de Cap-Rouge, 2, No. 1 (janv. 1974), 61-64.
- Bellemare, Madeleine. "Les Fous de Bassan." Nos livres. 14, No. 5213 (avril 1983), 39
- Benson, Renate. "Aspects of love in Anne Hébert's short stories." Journal of Canadian Fiction, 25-26, (1979), 160-174.
- . "Character and Symbol in Anne Hébert's Les invités au procès." Canadian Drama, 6, (1980), 22-29.

- Bessette, Gérard. "Anne Hébert." Dans Histoire de la littérature canadienne-française. Montréal: CEC, 1968, 259-270.
- Bishop, Neil. "Les Enfants du sabbat et la problématique de la libération chez Anne Hébert." Études canadiennes, No. 8 (1980), 33-46.
- . "Distance, point de vue, voix et idéologie dans Les Fous de Bassan d'Anne Hébert." Voix et Images, 9, No. 2 (hiver 1984).
- . "Énergie textuelle et production de sens: Images de l'énergie textuelle dans Les Fous de Bassan d'Anne Hébert." University of Toronto Quarterly: A Canadian Journal of the Humanities. 54, No. 2 (Winter 1984-85), 178-199.
- Blain, D. "Anne Hébert, un roman dont l'action se situe hors Québec." Journal de Montréal, 22 mars 1980.
- Blain, M. "Anne Hébert ou le risque de vivre." Dans Gilles Marcotte. Présence de la critique. Montréal: Ed. HMH, 1966, 155-163.
- Blodgett, E. D. "Prisms and Arcs: Structures in Anne Hébert and Alice Munro." Dans Figures in a Ground. Diane Bessai et David Jackel, Éd., Saskatoon: Modern Press, 1978, 99-121.

Boak, D. "Kamouraska, Kamouraska!". Essays in French Literature, 14,
(nov. 1977), 69-104.

Bodart, Marie-Thérèse. "Anne Hébert, canadienne-française." Synthèses,
No. 293 (oct.-nov. 1970), 121-125.

Bordaz, R. "Anne Hébert et le roman canadien." Revue des deux mondes,
(avril-juin 1971), 617-622.

Bosco, M. "Le Torrent ou le puits de solitude." Dans L'isolement dans le
roman canadien-français. Montréal: Université de Montréal, 1953,
181-193.

Bosquet, Alain. "Fourmillement et richesse de l'ensemble." Le Devoir, 10
oct. 1970, 13.

Bouchard, Denis. "Érotisme et érotologie: aspects de l'œuvre poétique et
romanesque d'Anne Hébert." Revue du Pacifique, (automne 1975),
59-76.

---. "Anne Hébert et la 'solitude comprise'." Études françaises, (avril 1976),
163-179.

---. "Anne Hébert et le 'Mystère de la parole': essai d'autobiographie." Revue du Pacifique, (printemps 1976), 67-81.

--- "Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert: l'enveloppe des mythes." Voix et Images, 1, No. 3 (avril 1976), 374-385.

Boucher, Yvon. "Anne Hébert: la manière critique et le style." Le Devoir, 24 juillet 1976.

Brazeau, J. R. "Anne Hébert." Dans An Outline of Contemporary French-Canadian Literature. Toronto: Forum House, 1972, 59-74.

Bréhal, Nicolas. "Un drame à Griffin Creek." Quinzaine Littéraire, No. 379 (1-15 oct. 1982), 10.

Brochu, André. "Les Fous de Bassan." dans Livres et auteurs québécois 1982. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1983, 54-56.

Bucknall, Barbara. "Anne Hébert et Violette Leduc, lectrices de Proust." Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, No. 27 (1977), 410-419.

Chaillet, Jean-Paul. "Anne Hébert. bal tragique à Griffin Creek." Nouvelles littéraires, 60^e année, No. 2850 (26 août-1^{er} sept. 1982), 31.

Charrette, Christine. "L'Imaginaire dans Les Fous de Bassan d'Anne Hébert." Critère, 36 (automne 1983), 167-181.

Chicoine, René. "La Mercière assassinée." Le Devoir, 22, 29 juillet; 5, 12 août 1958.

Cloutier, Cécile. "Anne Hébert." Archives et Lettres canadiennes IV. Montréal: Éditions Fides, 1969, 430-435.

Cohen, H. "Le Rôle du mythe dans Kamouraska d'Anne Hébert." Présence francophone, No. 12 (printemps 1976), 103-111.

Couillard, M. "Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert: un récit de subversion fantastique." Incidences, 4, No. 2-3 (mai-déc. 1980), 77-83.

---. "Écrire et vivre au Québec des femmes: Impression et expression d'une culture." North Dakota Quarterly, 52, No. 3 (Summer 1984), 87-99.

Couture, André. "Anne Hébert de René Lacôte." Livres et Auteurs québécois 1969. Montréal: Éd. Jumonville, 1970, 169-170.

Daigneault, Claude. "Création du Temps sauvage d'Anne Hébert." Le Soleil, 17 septembre 1966.

---. "La création du Temps sauvage d'Anne Hébert par le TMM" Le Soleil, 11 octobre 1966.

- Davidson, A. "Canadian Gothic and Hébert's Kamouraska." Modern Fiction Studies, 27, (1981), 243-254.
- Decoin, D. "Les Bienfaits du mal." Les Nouvelles littéraires, 22 sept. 1975, 5.
- Dionne, René. "Anne Hébert. Prix Femina 1982: la plus haute fidélité." Lettres québécoises, No. 29 (printemps 1983), 16.
- Dorais, F. "Kamouraska d'Anne Hébert: essai de critique herméneutique." Revue de l'Université Laurentienne, 4, No. 2 (nov. 1971), 76-82.
- Dubé, C. "Pistes de lecture." Québec français, No. 32 (déc 1978), 36.
- Dubé-Pelletier, I. "Lettre ouverte à Anne Hébert." Le Devoir, 14 févr. 1976, 18.
- Dubuc, M. "Anne Hébert: amour, violence, soif de vivre." La Presse, 7 oct. 1978.
- Dufaux, Paule-France. "Les Enfants du sabbat: un livre fascinant et beau comme une fleur vénéneuse." Le Soleil, samedi le 6 sept. 1975, C4.
- "Et il nous aura fallu attendre jusqu'à ce jour." Le Soleil, 6 sepetmbre 1975, C4

- . "Par un bel après-midi d'été indien." Le Soleil, 1 nov. 1975.
- . "En 1942 pour son premier recueil et pour toute son œuvre en 1978." Le Soleil, 5 octobre, 1978, D4.
- . "Si l'on veut que le prix David ait un sens." Le Soleil, 21 oct. 1978.
- Dufresne, Françoise. "Le Drame de Kamouraska." Québec-Histoire, Nos. 5-6 (mai-juin 1972), 72-77.
- Élie, Robert, "Anne Hébert et les possédés innocents." Notre Temps, 25 mars 1950, 3.
- Émond, Maurice. "Introduction à l'œuvre d'Anne Hébert." Québec français, No. 32, décembre 1978, 37-39.
- . "Le livre du mois--un nouveau roman d'Anne Hébert." Québec français, No. 48, décembre 1982, 13.
- . "J. Paterson's Architecture romanesque." University of Toronto Quarterly, 56, No. 1 (1986), 205-206.
- English, Judith, et Jacqueline Viswanathan. "Deux dames du Précieux Sang à propos des Enfants du sabbat d'Anne Hébert." Présence francophone, No 22 (1981), 111-119

- Ethier-Blais, Jean. "Anne Hébert et Paul Toupin, prix du gouverneur général" Le Devoir, 4 mars 1961.
- "À Propos d'Anne Hébert: Un livre de Guy Robert." Le Devoir, 17 octobre 1962, 8.
- "Petit adieu à Anne Hébert." Le Devoir, 17 octobre 1976, 8.
- "Cette sensibilité malade: Le Temps sauvage d'Anne Hébert." Dans Les Écrits du Canada français." Le Devoir, 20 juillet 1963, 11.
- "Anne Hébert par l'abbé Pierre Pagé." Le Devoir, 19 février 1966, 12.
- "Anne Hébert: l'écolière." Le Devoir, 21 octobre 1967, 12.
- "Anne Hébert et Paul Toupin: fleurons glorieux." Signets II. Montréal: Cercle du Livre de France, 1967 195-202.
- "Quand on démonte le rouge de la traduction." Le Devoir, 17 octobre 1970, p.16.
- "Kamouraska d'Anne Hébert: à lire avec les yeux de l'âme." Le Devoir, 19 septembre 1970, 12.
- Ettayebi, N. "Le Mythe d'Eve dans l'œuvre d'Anne Hébert." Recherches et Travaux, L'Université de Grenoble, No 20 (1981), 90.

Ewing, Ronald. "Griffin Creek. The English World of Anne Hébert." Canadian Literature, 105, (Summer 1985), 100-110.

Fabi, T. "Le thème de la violence dans Le Torrent d'Anne Hébert". L'Action nationale, 45, No. 2 (1975), 160-168.

Féral, Josette. "Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert." Voix et Images, 1, (1975), 97-109.

Ferron, J. "Héloïse ou la Pièta." Le Livre d'ici, 26 mars 1980.

Ferry, J. "Héloïse dans le métro. Propos sur Héloïse d'Anne Hébert." Lettres québécoises, No. 21 (printemps 1981), 24-25.

Francoli I, Yvette. "Griffin Creek. Refuge des Fous de Bassan et des Bessons Fous." Études littéraires, 17, No. 1 (1984), 131-142.

Garcin, J. "Anne Hébert: Une Québécoise dans le métro parisien." Les Nouvelles Littéraires, 27 mars 1980.

Garneau, René. "Les Fous de Bassan" Écrits du Canada français, No 47 (1983), 177-181.

Gay, P. "Le Temps sauvage." Le Droit, 10 juin 1967, 13.

--- "Il y a jonc au bord de l'eau." Le Droit, 14 avril 1973, 17

Gay, R. "Kamouraska, un événement." Maintenant, No. 126 (mai 1973), 32-35.

Giroux, Robert. "Denis Boucahrd: Une Lecture d'Anne Hébert." Livres et auteurs québécois 1977. Québec: Les Presses de l'Université de Laval, 1978, 242-244.

---. "La Quête d'équilibre dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert de Serge Thériault." Lettres québécoises, No. 20 (hiver 1980-81), 42-44.

Godard, Barbara. "My (m)Other, my Self: Strategies for Subversion in Atwood and Hébert." Essays on Canadian Writing, 26, (Summer 1983), 13-44.

Godin, Jean-Cléo. "Rebirth in the Word." Yale French Studies, No. 45 (1970), 137-153.

Gould, Karen. "Absence and Meaning in Anne Hébert's Les Fous de Bassan." French Review, 59, No. 5 (1986), 921-930.

Grandpré, P. de. "Les Chambres de bois". Le Devoir, 27 septembre 1958, 11

Green, Mary Jean. "Les Fous de Bassan." French Review, 978- 979

- Hajdukowski-Ahmed, Maroussia. "La Sorcière dans le texte québécois au féminin." French Review, 58, No. 2 (déc. 1984), 250-268.
- Hébert, François. "Mère nature et ses enfants ou un samedi pas comme les autres." Le Jour, 13 sept. 1975, 14.
- Houde, G. "Les Symboles et la structure mythique du Torrent." La Barre du jour, No. 16-21 (oct.-déc. 1968), 22-46; No. 21 (sept.-oct. 1969), 26-68.
- Hilaire, père (capucin). "De François d'Assise à Anne Hébert." Gants du ciel, No. 4 (juin 1944), 21-34.
- Jacques, Henri-Paul. "A propos d'Une lecture d'Anne Hébert." Voix et Images, 3, No. 3 (avril 1978).
- . "Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert." Voix et Images, 3, No. 3 (1982), 449-458.
- . "Kamouraska d'Anne Hébert: l'écart entre un rêve et son récit, entre un film et un roman." Voix et Images, 9, No. 1 (automne 1983), 159-161.
- Janelle, C. "Héloïse ou la séduction du vamp.." Solaris, No. 31 (févr. 1980), 12-13.

Jones, G. "Alexandre Chenevert et Kamouraska : une lecture australienne." Voix et Images, 7, No. 2 (1982), 329-341.

Jones, L. "Kamouraska." The French Review, No. 44 (1970-1971), 961-962.

Juéry, René. "Articulation récit-discours: étude de Kamouraska":
"Intertextualité chez Anne Hébert." Dans René Juéry. Initiation à
l'analyse textuelle. Hull: Éditions Asticou, 1981, 74-146; 168-183.

Kanters, R. "Kamouraska par Anne Hébert." Le Figaro littéraire, No. 1269
(14-20 sept. 1970), 20.

Kauffman, J. P. "De Paris elle réivente le Québec." La Presse, 12
décembre 1970, Suppl. "Perspectives".

Kroller, E.-M. "La Lampe dans la fenêtre: The Visualization of Quebec
Fiction." Canadian Literature, No. 88 (Spring 1981), 74-82.

--- "Repetition and Fragmentation: A note on Anne Hébert's Kamouraska." Literary Half-Yearly, 24, No. 2 (July 1983), 125-133.

Lacôte, R. "'La Nouvelle Héloïse' québécoise, une lecture des Enfants du
sabbat." Relations, 36, No. 413 (mars 1976), 92-94.

Lamy, Suzanne "Le Roman de l'irresponsabilité." Spirale, No. 29 (nov.
1982), 2-3

- Lapointe, Jeanne. "Quelques aspects positifs de notre littérature d'imagination." Cité Libre, No. 10 (oct. 1964), 17-36.
- Leblond, Sylvio. "Le Drame de Kamouraska d'après les documents de l'époque." Cahiers des dix, No. 37 (1972), 239-73.
- Lebrun, P. "Les Sorcières." Châtelaine, 17, No. 11 (nov. 1976), 39-43, 78, 80, 84, 86, 88-89.
- Le Grand, Albert. "Une parole enfin libérée." Maintenant, No. 68-69 (15 sept. 1967), 267-272.
- . "Anne Hébert: de l'exil au royaume." Études françaises, 4, (1968), 3-29.
- . "Kamouraska ou l'ange et la bête." Études françaises, 7, (1971), 119-143.
- Lemieux, Pierre-Hervé. "La Symbolique du Torrent d'Anne Hébert." Revue de l'Université d'Ottawa, 43, (1973), 114-127.
- . "Y aurait-il deux Kamouraska?" Le Devoir, 15 septembre 1973, 15.
- . "Un théâtre de la parole: Anne Hébert." Dans Le Théâtre canadien-français: Archives des lettres canadiennes. Vol. 5. Montréal: Fides 1976, 551-579.

Le Moyne, J. "Hors les chambres d'enfance." Le Journal musical canadien, 1958; rpt. Dans G. Marcotte. Présence de la critique. Montréal: Éd. HMH, 1966, 35-42.

Lennox, J. "Dark Journeys: Kamouraska and Deliverance." Essays on Canadian Writing, No. 12 (1978), 84-104.

Lewis, Gilbert. "Anne Hébert: compte-rendu du livre de Russell Delbert." The French Review, 57, No. 5 (April 1984), 704-705.

Lewis, P. G. "Héloïse". The French Review, 54, Nos. 80-81, 763-764.

Maccabee-Iqbal, F. "Kamouraska: la fausse représentation démasquée." Voix et Images, 4, No. 3 (avril 1979), 460-478.

Macri, F. M. "Anne Hébert, story and poem." Canadian Literature, No. 58 (Automne 1973), 9-18.

--- "A Skeleton Closet." Journal of Canadian Fiction, 3, No. 2 (1974), 105-106.

Mailhot, Laurent. "Anne Hébert ou le temps dépaycé." Dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot. Le Théâtre québécois: introduction à dix dramaturges contemporains. Montréal: Éditions HMH, 1970, 123-150.

Major, Jean-Louis. "Anne Hébert: tension nature-culture"; "Anne Hébert. de la fenêtre au miroir". Émission Entretiens, radio FM de Radio-Canada, les 29 nov. et 6 déc. 1979, Service des transcriptions et dérivés de la radio, Montréal, cahier No. 30, 26p.

---. "Kamouraska et Les Enfants du sabbat: faire jouer la transparence." Voix et Images, 7, No. 3 (1982), 459-470.

Marcotte, Gilles. "Le Torrent d'Anne Hébert." Le Devoir, 25 mars, 1950

---. "Anne Hébert et Le Temps sauvage." La Presse, 6 juillet 1963, supp., 8.

---. "Anne Hébert et la sirène du métro." L'Actualité, 1 juin 1980, 82.

---. "Réédition d'un grand livre: Le Torrent d'Anne Hébert." La Presse, 18 janvier 1964.

---. "Prix David, Anne Hébert." Le Devoir, 7 oct. 1978

---. "Anne Hébert et la sirène du métro." L'Actualité, 1er juin 1980, 82-83.

Marmier, Jean. "Du Tombeau des rois à Kamouraska: vouloir vivre et instinct de la mort chez Anne Hébert." Dans Missions et démarches de la critique: mélanges offerts au professeur J. A. Vier. Rennes: Klincksieck, 1973, 807-814.

Martel, Réginald. "Deux lectures de Kamouraska." La Presse, 10 octobre 1970, D3.

--- "Anne Hébert, le charme sans bavardage." La Presse, 1 nov. 1975, D3.

---. "La Quadrature du cercle de famille." La Presse, 6 sept. 1975.

--- "Un Simple éloge de l'innocence." La Presse, 1er décembre 1979.

--- "Héloïse dans le métro." La Presse, 15 mars 1980.

Mélançon, Robert. "Ce qui est sans nom ni date." Liberté, 25, No. 1 (févr. 1983), 89-93.

Merler, Grazier. "La Réalité dans la prose d'Anne Hébert: essai." Écrits du Canada-français, No. 33 (1971), 43-83.

---. "Rapports associatifs dans le discours littéraire d'Anne Hébert et de Giovanni Fistori." Francia, (oct.-déc. 1977), 111-127.

---. "Héloïse." West Coast Review, 18, No. 1 (June 1983), 60-64.

---. "The Symbolic Universe Of Hébert: The Woman at the Window." Canadian Literature, 52, (Autumn 1976), 79-81.

Mezei, Kathy. "Anne Hébert: A Pattern Repeated." Canadian Literature, No. 72, (Spring 1976), 29-40.

---. "Commands and desires " Canadian Literature, (Autumn 1976), 79-81.

Michon, J. "La Méconnaissance de la littérature." Lettres québécoises, No. 10 (avr. 1978), 24-25.

---. "Les Lieux communs de la critique." Canadian Literature, No. 78, (Autumn 1978), 79-82.

Micros, Marianne. "Hébert's portraits of warped love reflect Quebec Anguish." The London Free Press, 9 July 1977, 24.

Monette, P. "Anne Hébert: poésie rompue." Lettres québécoises, No. 12 (nov. 1978), 49-51.

- Northey, M. "Psychological Gothic: Kamouraska." Dans The Haunted Wilderness. The Gothic and Grotesque in Canadian Fiction. Toronto: University of Toronto Press, 1976, 29-40.
- Ouellette, Gabriel Pierre. "Espaces et délire dans Kamouraska d'Anne Hébert." Voix et Images, 1, (1975-1976), 241-264.
- "Anne Hébert. Héloïse, Éd. du Seuil." Dans Livres et auteurs québécois 1980. Québec. Presses de l'Université Laval, 1981, 40-42.
- Paradis, Suzanne. "Catherine, Lia." Dans Femme fictive, femme réelle. Québec: Garneau, 1966, 137-143.
- Pascal-Smith, G. "La Condition féminine dans Kamouraska d'Anne Hébert." The French Review, 54, No. 1 (1980), 85-92.
- "Soumission et révolte dans les romans d'Anne Hébert." Incidences, 4, Nos. 2-3 (mai-déc. 1980), 59-75
- Paterson, Janet. "L'Écriture de la jouissance dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert." Revue de l'Université d'Ottawa, 50, No. 1 (1980), 69-73
- "Anne Hébert." Revue canadienne des langues vivantes, 37, (1980-1981), 207-211

- . "Anne Hébert." Profiles in Canadian Literature. Vol 3. Éd. Jeffrey M Heath. Toronto: Dindurn Press, 1982, 113-119.
- . "Anne Hébert and the Discourse of The Unreal " Yale French Studies, No. 65 (1983), 505-510.
- . "Reflets et ruptures dans l'écriture d'Anne Hébert." Quebec Studies, 2, 118-124.
- . "L'Évolée et l'écriture: Les Fous de Bassan d'Anne Hébert." Voix et Images, 9, No. 3 (Printemps 1984), 143-151
- . "Parodie et sorcellerie." Études littéraires, 19, No 1 (printemps-été 1986), 59-66.
- Pelletier, Jacques. "Le Temps sauvage " Le Carabin, 13 octobre 1966, 5
- Pépin, F. "La Femme dans l'espace imaginaire de la dramatique d'Anne Hébert. Le Temps sauvage " Canadian Drama, 5, No. 2 (Fall 1979), 164-178
- Perrault, Luc "Copie trop conforme." La Presse, 31 mars 1973
- Pestre de Almeida, Lillian. "Héloïse : la mort dans cette chambre " Voix et Images, 7, No 3 (printemps 1982), 471-481

Piette, A. "Janet Paterson: Essays on the Novels of Anne Hébert." Voix et Images, 12, No. 1 (1986), 124-126.

Poulin, Gabrielle. "Qui sont les enfants du sabbat?" Lettres québécoises, 1, No. 1 (mars 1975), 4-6.

---. "La 'Nouvelle Héloïse' québécoise: une lecture des Enfants du Sabbat." Relations, 36, No. 413 (mai 1976), 92-94.

---. "L'Écriture enchantée, Les Fous de Bassan d'Anne Hébert." Lettres québécoises, No. 28 (1982-1983), 15-18.

Prillot, Anne. "Les Fous de Bassan d'Anne Hébert." Eaux vives, No. 454 (déc. 1982).

Racette, J. "Le Torrent d'Anne Hébert." Revue dominicaine, 56, (mai 1950), 294-297.

---. "Anne Hébert publie." Revue dominicaine, 59, (juillet-août 1953), 25-30; (sept. 1953), 79-86.

Renaud, Benoît. "Kamouraska, roman et poème." Co-incidences, 5, No. 2-3 (mars-novembre 1975), 26-45.

Resch, Yannick. "Les Enfants du sabbat." Europe, No. 561-562 (janv.-févr. 1976), 254-255.

Richer, Julia. "Le Torrent d'Anne Hébert." Notre Temps, 1950.

Rivard, Yvon. "Les Enfants du sabbat." Dans Livres et auteurs québécois 1975. Québec: PUL, 1976, 24-26

Robidoux, Réjean and André Renaud. "Les Chambres de bois d'Anne Hébert." Dans Le Roman canadien-français du XX^e siècle. Ottawa: Éd. de l'Université d'Ottawa, 1966, 171-185.

Robidoux, R. "Kamouraska d'Anne Hébert." Dans Livres et auteurs québécois. Montréal. Éd. Jumonville, 1970, 24-26

Rochon, C. "Le Temps sauvage ou la souffrance criée." Incidences, No 11 (automne 1966), 43-45.

Roy, Lucille. "Anne Hébert, l'os et la pierre d'eau." Écriture française dans le monde. 1, No. 2 (1979), 6-7

--- "Anne Hébert. Le Torrent ou l'intégration au cosmos." The French Review, 53, No. 6 (1980), 826-833.

--- "Anne Hébert ou le désert du monde." Voix et Images, 7, No 3 (1982), 483-503.

- Roy, Max. "Le Torrent, recueil de nouvelles d'Anne Hébert." Dans Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec: 1940 à 1959. Vol. 3. Montréal. Fides, 1982, 1007-1011
- Royer, Jean. "Le Temps sauvage." L'Action, 10 octobre 1966, 2.
- . "Anne Hébert: comment séparer le songe du réel." Le Devoir, 10 mai 1980, 19.
- Rubinger, Catherine. "Actualité de deux contes témoins: Le Torrent d'Anne Hébert et Un jardin au bout du monde de Gabrielle Roy." Présence francophone, No. 20 (printemps 1980), 121-126.
- Russell, D. W. "Anne Hébert, Les invités au procès." Canadian Literature, (Autumn 1977), 30-39.
- Sachs, Murray. "Love on the Rocks: Anne Hébert's Kamouraska." Dans Traditionalism, Nationalism, and Feminism: Women Writers of Quebec. Westpoint, Ct.. Greenwood, 1985, 110-123.
- Saint-Aubin. "Les Chambres de bois d'Anne Hébert." Les Cahiers de la Nouvelle France, No. 8 (oct.-déc. 1958), 266-269.
- Saint-Bris, G. "Anne Hébert réveille son pays." Le Magazine littéraire, No. 45 (oct. 1970), 38-39

- Saint-Jacques, P. "Avec Héroïse, Anne Hébert fait un saut du côté du fantastique." La Tribune, 19 avril 1980, E2.
- Sainte-Marie-Éleuthère, sœur. "Symboles de la mère." Dans La Mère dans le roman canadien-français Québec: Presses de l'Université Laval, 1964, 64-72; 121-126.
- Saynac, Brigitte. "Le Pacte de l'enfance dans Les Chambres de bois et Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert." Recherches et travaux, Université de Grenoble, No. 20 (1981), 79-86.
- Scully, R. "Kamouraska, l'œuvre de notre grande bourgeoisie." Le Devoir, 31 mars 1973, 15.
- Sipriot, Pierre. "Une nouvelle sorcière de Saïem. Les Enfants du sabbat" Le Figaro littéraire, No. 1532, 22 sept. 1975, 14
- Sirois, Antoine. "Bible, mythes et Fous de Bassan." Canadian Literature, 104, (Spring 1985), 178-182.
- Smart, Patricia. "Kamouraska" Queen's Quarterly, 81, No. 3 (1974), 474-476.
- "The Agonizing Solitude" Canadian Literature, No. 10 (Autumn 1961), 51-61.

Stratford, Philip. "Kamouraska and The Deviners." Review of National Literatures, 7, (1976), 110-126

Sylvestre, Roger. "Du sang sur des mains blanches." Critère, No. 4 (juin 1971), 46

Therio, Adrien. "La Maison de la belle et du prince ou l'enfer dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert." Dans Livres et auteurs québécois 1971: Québec: Les Presses de l'Université de Laval, 1972, 274-284.

Tomlinson, Muriel D. "A Comparison of Les Enfants terribles and Les Chambres de bois." La Revue de l'Université d'Ottawa, 43, No. 4 (oct.-déc. 1973), 532-539.

Tradros, Jean-Pierre. "Kamouraska, une certaine perfection." Le Devoir, 6 avril 1973, 15.

Tremblay, Gisèle. "Kamouraska ou la fureur de vivre." Le Devoir, 12 juin 1971, p. 13

Vachon, André. "Chronique des lettres." Relations, déc. 1963, 362.

Vaillancourt, Pierre-Louis. "Sémiologie d'un ange, étude de 'L'Ange de Dominique' d'Anne Hébert." Voix et Images, 5, No. 2 (hiver 1980), 353-363

Vallières, Pierre. "Anne Hébert célèbre la beauté du diable." Le Jour, 13 sept. 1975, 14.

Vanasse, André. "Les Fous, les demeurés, les rêveurs..." Voix et Images, 13 septembre 1975, 14.

Velloso-Porto, Maria Bernadette. "Kamouraska d'Anne Hébert. Une écriture de la passion de Robert Harvey." Études littéraires, 16, No. 2 (août 1983), 292-294.

Villeneuve, P. "Un Goncourt pour Kamouraska?" Le Devoir, 17 oct. 1970, 17.

Wyczynski, Paul. "Anne Hébert de Pierre Pagé". Dans Livres et auteurs québécois 1965. Presses de l'Université de Laval, 1966, 108-109

---. "Gérard Bessette, critique de la poésie." Québec littéraire, No. 1 (1974), 39-50.

Zegers, John E. "La Lutte entre l'esclavage et la liberté leitmotif dans la prose d'Anne Hébert." North American French Language and Literature French & Modern Language Association Bulletin, No. 12 (déc. 1968), 26-35.

Thèses

Amar, Wenny. "L'Amour dans l'œuvre d'Anne Hébert." M.A., Diss. McGill, 1975.

Aonzo, Jeannine. "La Femme dans les romans d'Anne Hébert." M.A., Diss. McGill, 1981.

Baszczyński, Marilyn Jane. "La Poétique du discours dans Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert." M.A., Diss. University of Western Ontario, 1981.

Beaton, Nancy. "La Vision gothique de la survie dans les œuvres de Marie-Claire Blais, d'Anne Hébert, de C. McCullers et de F. O'Connor." M.A., Diss. Université de Montréal, 1974.

Berkhout, Denise. "Anne Hébert romancière: images d'un mythe clos." M.A., Diss. University of Calgary, 1981.

Bishop, Neil. "La Thématique de l'enfance dans l'œuvre poétique et romanesque d'Anne Hébert." Doct. de 3^e cycle Aix-Marseille, 1977.

Caillet, Annie. "Espace et temps dans Kamouraska." Maîtrise, Diss. Rennes II, 1974.

- Ceschi, Geneviève. "A la source du Torrent d'Anne Hébert." M.A., Diss. University of British Columbia, 1979.
- Champagne, Jean-Marc. "L'Enfance dans les romans d'Anne Hébert." M.A., Diss. Université de Québec à Trois-Rivières, 1973.
- Chatillon, Pierre. "Les Thèmes de l'enfance et de la mort dans l'œuvre poétique de Nelligan, de Saint-Denys Garneau, d'Anne Hébert et d'Alain Grandbois." M.A., Diss. Université de Montréal, 1961.
- Chiasson, Arthur Paul. "The Tragic Mood in the Works of Anne Hébert." Ph.D., Diss. Tufts University, 1974.
- Coleno, Gilbert. "Le Milieu physique dans l'œuvre d'Anne Hébert." D.E.S., Diss. Université de Montréal, 1971.
- Davis, Pauline. "L'Affrontement des sexes dans les romans d'Anne Hébert." M.A., Diss. University of Calgary.
- Deneault-Turcot, Louise. "Une Lecture de l'œuvre d'Anne Hébert Les Enfants du sabbat." M.A., Diss. Université du Québec à Montréal, 1979.
- Doray, Michèle. "Le Torrent d'Anne Hébert ou le mythe devenu roman." M.A., Diss. McGill, 1973.

- Émond, Maurice. "Le monde imaginaire d'Anne Hébert dans Les Chambres de bois, Kamouraska et Les Enfants du sabbat." Ph.D., Diss. Laval, 1981.
- Feraton, Dolores. "La Couleur dans l'œuvre d'Anne Hébert." M.A., Diss. University of Manitoba, 1976.
- Fraser, Anne Kathryne. "Sexuality and Guilt in the Novels of Anne Hébert and Margaret Laurence." M.A., Diss. Sherbrooke, 1977.
- Fulton, Barbara. "Kamouraska : le vide au centre." M.A., Diss. University of British Columbia, 1975.
- Giguère, Richard. "Évolution thématique de la poésie québécoise (1935-1965). Étude de Saint-Denys Garneau, A. Hébert, R. Giguère et P. Chamberland." M.A., Diss. Sherbrooke, 1970.
- Gosselin, Michel. "Étude du discours narratif dans Kamouraska d'Anne Hébert." M.A., Diss. Sherbrooke, 1974.
- Harvey, Robert. "Remémoration et commémoration dans Kamouraska d'Anne Hébert." M.A., Diss. Université de Montréal, 1980.
- Juéry, René Y. F. "Œuvres en prose d'Anne Hébert: essai de sémiotique narrative et discursive de 'La Robe corail' et de Kamouraska." Ph.D., Diss. Université d'Ottawa, 1977.

- Lefebvre, Louise. "La Femme chez Anne Hébert." M.A., Diss. Université de Québec à Trois-Rivières, 1976.
- Lemieux, Pierre. "Entre songe et parole: lecture du Tombeau des rois d'Anne Hébert." Ph.D., Diss. Université d'Ottawa, 1974.
- Levasseur-Ouimet, France. "L'Archétype de la renaissance dans la poésie d'Anne Hébert." M.A., Diss. University of Alberta, 1977.
- Lynch, Arlene. "La Symbolique de L'Arche de midi d'Anne Hébert." D.E.S., Diss. Université d'Ottawa, 1976.
- Macri, Francis. "L'Aliénation dans l'œuvre d'Anne Hébert et de P.K. Page" M.A. Diss. Université de Sherbrooke, 1970.
- Mezei, Kathy. "Anne Hébert's Les Chambres de bois : a Translation and Interpretation." M.A., Carleton, 1971.
- Miller, Joanne Elizabeth. "Le Passage du désir à l'acte dans l'œuvre poétique et romanesque d'Anne Hébert." M.A., Diss. University of Western Ontario, 1975.
- Moussalli, Mireille. "L'Œuvre romanesque d'Anne Hébert." M.A., Diss. Laval, 1966.

Muirsmith, Élisabeth. "L'Eau dans l'œuvre poétique d'Anne Hébert." M.A.,
Diss. Université d'Ottawa, 1973.

Nadeau-Fournelle, Jeanine. "Analyse des techniques narratives dans
Kamouraska." M.A., Diss. Université de Québec à Montréal, 1977.

Nahmiash, R. "L'Oppression et la violence dans l'œuvre d'Anne Hébert."
M.A., Diss. McGill, 1972.

Nazaire-Garant, France. "Eve et le cheval de grève: contribution à
l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert." M.A., Diss. Laval, 1983.

Paterson, Janet. "L'Architecture des Chambres de bois: modalités de la
représentation chez Anne Hébert." Ph.D., Diss. University of Toronto,
1981

Robert, Guy. "Anne Hébert et sa poétique du songe." M.A., Diss. Université
de Montréal, 1962.

Roy-Hewitson Lucille. "La Cosmologie poétique d'Anne Hébert:
métamorphoses et interaction de la lumière, du feu, du bois, de
la terre et de l'eau." Doct. de 3^e cycle, Diss. Bordeaux II, 1979

Saint-Pierre-Allaire, Solange. "Le Fonctionnement du discours dans Kamouraska d'Anne Hébert." M.A., Diss. Université du Québec à Montréal, 1978.

Savoie, Paul. "Anne Hébert, Saint-Denys Garneau. maison vide, solitude rompue." M.A., Diss. University of Manitoba, 1970.

Sincennes, Gustave. "Le Tombeau des rois d' Anne Hébert et l'introspection." M.A., Diss. Université d'Ottawa, 1968

Sthème de Jubecourt, Lila. "L'Univers poétique d'Anne Hébert dans Le Tombeau des rois." M.A., Diss. University of Alberta, 1969

Telles, Mercedes. "Lecture d'Anne Hébert: Kamouraska." M.A., Diss McGill, 1970.

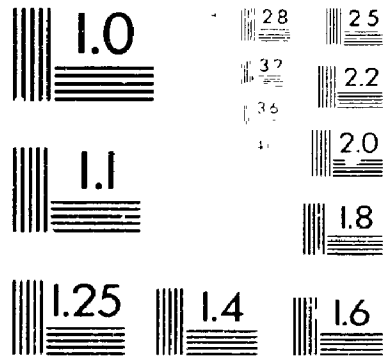
Therrien, Gilles. "Form and content in The Deviners by Margaret Laurence and in Kamouraska by Anne Hébert." M.A., Diss Université de Montréal, 1977

Veronneau, Pierre. "Kamouraska: étude du roman et de son adaptation cinématographique." M.A., Diss. Université de Québec à Montréal, 1977.

5

OF/DE

5



Micro

Walker, Cheryl Anne. "Anne Hébert: the mystery of innocence and experience." M.A., Diss. University of Western Ontario, 1961

VI. Ouvrages littéraires, critiques et théoriques consultés

Arnold, I. A. "Saint-Denys-Garneau et la quête de la foi." Revue de l'Université d'Ottawa, 44, No. 3 (1977), 236-353.

Bachelard, Gaston. La Psychanalyse du feu. Paris: Éditions Gallimard, 1969.

---. La Poétique de l'espace. Paris: PUF, 1970.

---. L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière. Paris: Librairie José Corti, 1971.

---. L'Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement. Paris: Librairie José Corti, 1972.

Baudelaire, "Les Paradis artificiels" dans Baudelaire. Œuvres complètes. Éd. Marcel Ruff. Paris: Éditions du Seuil, 1968, 566-616.

Barthes, Roland. Le Degré zéro de l'écriture. Paris: Éditions du Seuil, 1953.

---. Critique et vérité. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

---. S/Z. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

---. Nouveaux essais critiques. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

---. Le Plaisir du texte. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

Beauvoir, Simone de. Le Deuxième sexe. Paris: Éditions Gallimard, 1949.

Benveniste, Émile. Problèmes de linguistique générale. Paris: Gallimard, 1966.

Bersianik, Louky et al. La Théorie un dimanche. Montréal: Les Éditions du remue-ménage, 1988.

Bloom, Harold. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. New York: Oxford University Press, 1973.

Camus, Albert. L'Homme révolté. Dans Essais. Paris: Gallimard, 1965, 405-709.

Chernin, Kim. Reinventing Eve. Modern Woman in Search of Herself. New York: Times Books, 1987.

Cohen, Jean. Structure du langage poétique. Paris: Flammarion, 1966.

Culler, Jonathan. The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981.

Daignault, Pierre. Chantons-Dansons... "À la canadienne". Montréal: Les Éditions Jacmond, 1972.

Daly, Mary. Beyond God The Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation. Boston: Beacon Press, 1973.

De Man, Paul. "Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre's Poetics of Reading." Diacritics, 11, No. 4 (Winter 1981), 17-35.

Derrida, Jacques. De la grammatologie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

---. L'Écriture et la différence. Paris. Éditions du Seuil, 1967.

Dostoevsky, Fyodor. The Brothers Karamazov. New York: Bantam Books, 1970.

Durand, Gilbert. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale. Paris: Bordas, 1969.

Eco, Umberto. Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1984.

Eisenzweig, Uri. "Un concept plein d'intérêts." Text, No. 2 (1983), 161-170

Freud, Sigmund. Introductory Lectures on Psychoanalysis. Trans. James Strachey. Ed. James Strachey, Angela Richards. Penguin Books, 1973.

---. Le Rêve et son interprétation. Trans. Hélène Legros. Paris: Editions Gallimard, 1925.

---. Métapsychologie. Trans. Jean LaPlanche, J.-B. Pontalis. Paris: Éditions Gallimard, 1940.

---. Nouvelles conférences sur la psychanalyse. Trans. Ann Berman. Paris: Éditions Gallimard, 1936.

Galliot, Jean Le. Psychanalyse et langages littéraires. Paris: Éditions Fernand Nathan, 1977.

Genette, Gérard. Figures I. Paris: Editions du Seuil, 1966.

---. Figures II. Paris: Editions du Seuil, 1969.

---. Palimpsestes. Paris: Editions du Seuil, 1982.

Giraud, Pierre. La Sémantique. Paris: PUF, 1955.

Glass, Justine. Witchcraft: The Sixth Sense. North Hollywood, California: Wilshire Book Company, 1970.

Godard, Barbara. Éd. Gynocritics/Gynocritiques. Toronto: ECW Press, 1987.

Green, André. Narcissisme de vie narcissisme de mort. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

Hamburger, Käte. La Logique des genres littéraires. Trans. Pierre Cadiot. Paris: Éditions du Seuil, 1986.

Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative: The Metafiction Paradox. New York: Methuen, 1984; rpt. Waterloo, Ontario: Wilfred Laurier University Press, 1980.

Irigaray, Luce. Speculum, de l'autre femme. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.

---. Ce sexe qui n'en est pas un. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.

Jakobson, Roman. Six leçons sur le son et le sens. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976,

---. The Framework of Language. Michigan Studies in the Humanities, 1980

Jung, Carl G. Man and His Symbols. New York: Doubleday, 1972. Marmier,

Kells, Kathleen. "Christine De Pisan's le Dit de Poissy: An Exploration of an Alternate Life-style for Aristocratic Women in Fifteenth-Century France". Dans New Images of Medieval Women: Essays Toward a Cultural Anthropology. Ed. Edelgard DuBruck. Lewiston, New York: The Edwin Meilen Press, 1989, 103-119.

Kristeva, Julia. Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

---. La Révolution du langage poétique. L'Avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

---. La Traversée des signes. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

---. Polylogue. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

---. Folle vérité. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

---. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. Trans. Thomas Gera et al. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.

---. Le Langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique. Paris. Éditions du Seuil, 1981.

---. Histoires d'amour. Paris: Éditions Denoël, 1983.

---. Soleil noir dépression et mélancolie. Paris: Gallimard, 1987.

Lacan, Jacques. De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité. Paris: Éditions du Seuil, rpt Paris: Le François, 1932.

---. Écrits I. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

---. Écrits II. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

Lemaire, Anika. Jacques Lacan. Trans. David Macey. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1977. Or. Belgium: Charles Denart, 1970.

Marcotte, Gilles. Le Temps des poètes. Montréal: HMH, 1969.

Marcuse, Herbert. Eros and civilization: A Philosophical Inquiry into Freud. Boston: Beacon Press, 1955.

Marini, Marcelle. Lacan. Paris: Éditions Belfond, 1986

Marks, Elaine and Isabelle de Courtivron. New French Feminisms: An Anthology. New York: Schocken Books, 1981; rpt. The University of Massachusetts Press, 1980.

Mauron, Charles. Mallarmé obscur. Denoël, 1941.

---. Psychanalyse de Mallarmé. Neuchâtel: La Baconnière, 1963.

---. Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique. Paris: Librairie José Corti, 1964.

Nelligan, Émile. Poésies complètes. Montréal: Fides, 1952.

Olivier, Christiane. Les Enfants de Jocaste: l'empreinte de la mère. Paris: Éditions Denoël/Gonthier, 1980.

Phillips, John A. Eve: The History of an Idea. San Francisco: Harper and Row, 1984.

Picot, Guillaume. Éd. La Poésie lyrique au moyen âge. Vol. 1 et 2. Paris: Larousse, 1975.

Ricardou, Jean. Pour une théorie du Nouveau Roman. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

---. Nouveaux problèmes du roman. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

Riffaterre, Michael. Semiotics of Poetry. Bloomington. Indiana University Press, 1978.

---. La Production du texte. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

---. "La syllepse intertextuelle." *La Poétique*, No. 40 (nov. 1979), 496-501.

---. "La trace de l'intertexte." *La Pensée*, No. 215 (oct. 1980), 4-18.

---. "L'Intertexte inconnu." *Littérature*, No. 41 (févr. 1981), 4-7

---. "Sur la sémiotique de l'obscurité en poésie: 'Promontoire' de Rimbaud" *French Review*, 55, No. 5 (avril 1982), 625-632.

---. "Sémanalyse de l'intertexte: réponse à Uri Eisenzweig." *Text*, No. 2 (1983), 171-175.

Rimbaud, Arthur. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1963.

- Saint-Denys-Garneau, Hector de. Poésies: Regards et jeux dans l'espace, Les Solitudes. Montréal: Fides, 1972.
- Shakespeare, William. The Complete Plays and Poems of William Shakespeare. Cambridge, Massachusetts: The Riverside Press, 1942.
- Smart, Patricia. Écrire dans la maison du père: L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec. Montréal: Éditions Québec/Amérique, 1988.
- Tertullian, "On the Apparel of Women." Dans The Ante-Nicene Fathers. Vol. 4 Grand Rapids, Michigan: Eerdmans, 1958, 14.
- Tougas, Gérard. Histoire de la littérature canadienne-française. Paris: Presses Universitaires de France, 1966.
- Tripp, Edward. The Meridian Handbook of Classical Mythology. New York: Meridian Books, 1970.
- Valéry, Paul. Œuvres. Vol. I Paris: Gallimard, 1957.
- Walker, Barbara G. The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets. San Francisco: Harper and Row, 1983.
- Warner, Marina. Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary. London: Pan Books, 1985; rpt. 1976.

Wordsworth, William. "Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood." Dans English Romantic Writers. Éd. David Perkins. New York: Harcourt, Brace and World, 1967, pp. 279-282