

Le Tombeau des rois: une lecture des mythes

Une lecture du poème d'Anne Hébert comme récit initiatique

Introduction

Dans un article récent, Antoine Sirois¹ envisage un motif littéraire dans l'œuvre d'Anne Hébert, qui semble correspondre au scénario d'un rite primitif d'initiation, celui de la puberté. Il aborde successivement **Le Torrent** (1950) et sept des huit romans qui suivront sa publication jusqu'au plus récent **Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais** (1995). Il affirme:

Le parcours des divers récits de l'œuvre d'Anne Hébert démontre une constante analogie structurelle avec le scénario primitif, correspondance qui porte sur le cheminement des personnages ou sur l'architecture partielle ou totale de la narration. Il y a rupture avec l'enfance, passage à l'âge adulte sous la gouverne d'un mystagogue et acquisition d'un nouveau savoir. (ibid., p. 136)

Notons deux choses: d'une part, l'absence de référence à la poésie et d'autre part, le silence sur **Le premier jardin** (1988), ce qui peut surprendre. Il est vrai que son article s'attache aux récits (ce qui élimine en principe la poésie) mais le roman de 1988 comporte le motif littéraire de l'initiation de façon évidente avec changement de nom et de vêtements, acquisition d'un nouveau code de comportement ainsi qu'accès à un autre statut social. Finalement, la figure de ce qu'il appelle le mystagogue peut ne pas intervenir.

Or, il me semble sans doute intéressant de reprendre le motif à partir d'un poème qui présente le modèle de l'initiation et de dégager une série de correspondances entre la poésie et le récit hébertiens, à l'exemple de ce que fait Anne Hébert elle-même.

Un certain nombre de récits initiatiques apparaissent donc dans l'œuvre d'Anne Hébert. Le modèle le plus achevé est, bien entendu, celui de Julie Labrosse, dite La Trinité, initiée par son père Adélarde dans une cabane à la montagne de B., en automne, lorsqu'elle est déjà nubile. Le récit occupe tout le chapitre 17 des **Enfants du sabbat**². Au cours de cette cérémonie, inversion satanique d'une

messe de l'Église catholique, Julie reçoit des dons et des marques sur son corps. Ces marques, le père Léo-Z. Flageole, plus tard, les interprète comme des *stigma diaboli*. La face négative de cette initiation selon le code de la sorcellerie, en est l'échec de l'initiation du frère de Julie, Joseph, par leur mère Philomène (ES, chapitres 26 et 28). Ainsi Julie et Joseph, en tant que les enfants du sabbat, doivent passer des épreuves, portés et soutenus par une communauté de fidèles.

Un passage de ce récit permet de décrire l'expérience collective du rite de passage: entrée dans le monde de la mort et accès à un autre savoir:

...dans l'intimité de la terre. Expérience profonde que nous n'aurons plus à envier aux défunts. En pleine possession de nos privilèges de vivants, nous pénétrons le domaine des morts et le lieu sacré de leur refuge. Ce froid dans nos veines et cette odeur poignante de la terre dans nos bouches. Nous absorbons, avec une facilité étonnante, la nuit des morts, leur froid excessif, toutes ténèbres, terreur et horreur cachées. Élevés à une très haute puissance, tous tant que nous sommes, la vie et la mort n'ont plus de secret ni tourment pour nous. (ES, p. 44)

Le sabbat a donc des règles transmises par une tradition.

Il arrive, cependant, qu'un personnage hébertien crée individuellement et de toutes pièces un rite de passage. Ainsi, dans **L'enfant chargé de songes**³, la descente des rapides est présentée par Lydie Bruneau à Hélène Vallières comme une épreuve initiatique qui fera de la jeune fille l'égale de sa mère:

Il faut que tu traverses ta peur, comme un cerceau de feu, comme au cirque, tu sais bien. Après tu te sentiras forte et grande, l'égale de ta mère, et tu pourras la regarder dans les yeux et lui dire de se mêler de ses affaires. Personne n'osera plus se mesurer à toi, tu seras à jamais grande personne, libre comme moi, Lydie Bruneau. (ECS, p. 103)

L'épreuve se termine par un échec: mort d'Hélène la tête fracassée contre les rochers; Lydie jetée à demi-morte sur la berge de la rivière. Le "roi de la vase" s'est vengé de celles qui ont voulu affronter l'eau dangereuse. L'initiation n'a pas eu lieu.

D'autres épisodes dans d'autres récits pourraient encore être lus comme des formes lacunaires et allusives d'un rite de passage, codé comme tel par les croyances d'une communauté ou considéré comme tel par un personnage à un moment décisif de son existence. Mais c'est dans la poésie d'Anne Hébert que le lecteur trouvera sans doute la transcription la plus évidente d'une initiation réussie.

De tous les poèmes d'Anne Hébert, "Le tombeau des rois"⁴, qui clôt le recueil de poèmes du même titre, est de loin le poème le plus analysé, considéré tour à tour comme une charnière et une véritable matrice de sa poésie⁵.

On essaiera de le lire ici en tant que récit initiatique: trajet mythique d'un personnage féminin dans l'au-delà de la mort suivi d'une promesse de renouveau et de lumière. Ce personnage féminin, symbole sans doute de l'âme, est la voix narrante (tour à tour à la première et à la troisième personne) d'une descente dans les profondeurs du tombeau des rois.

Ce parcours solitaire et dangereux mène une enfant "à peine née" à la découverte du sacré, de la mort et de l'amour⁶. Descente orphique dans les Enfers ou plongeon dans le moi profond, le texte révèle une suite d'étapes nécessaires à l'avènement d'une autre réalité. En actualisant un rite de passage, le personnage se déplace de la cécité à la clairvoyance, de l'ignorance au savoir, de la non-vie à la vie, de l'immaturité à la maturité, de l'état d'esclave à la liberté. Ce poème renoue encore, dans sa trame, avec différents mythes, réécrits et transformés, qu'on essaiera de dégager au fur et à mesure de l'analyse.

Ainsi, dans la lecture du poème, on suit le parcours d'une enfant, selon le fil du discours. Le poème, composé de 65 vers libres, distribués en 14 strophes, est composé de deux grands mouvements d'inquiétude et d'angoisse séparés par un passage de transition, et d'une conclusion apaisante.

Dans le premier mouvement, qu'on pourrait sémantiser sous le titre général "En descendant vers le tombeau des rois", les deux premières strophes constituent la chasse mystique qui devient descente dans les ténèbres; les strophes 3 et 4 décrivent la marche difficile dans le labyrinthe jusqu'à la rencontre de ce qu'on pourrait considérer un puits cosmique (strophe 5); celui-ci permet le passage vers les chambres secrètes et rondes où se joue le rite initiatique, thème central du second mouvement.

Le second mouvement, que nous sémantisons sous le titre général "Le rite de passage", est constitué par les strophes 6 à 13. Les étapes en seraient les suivantes: découverte des "chambres secrètes et rondes" où la narratrice rencontre les morts (strophes 6 et 7), les offrandes mutuelles entre l'enfant et les morts (strophes 8 et 9), la représentation de la mort par la vivante (strophe 10), le réveil des morts (strophe 11), le rite sacrificiel (strophes 12 et 13).

Le mouvement final, sémantisé sous le titre "La sortie vers la lumière" est constitué par la strophe 14: c'est la "fin du songe horrible" et l'apparition de la lumière de l'aube.

Ce découpage du poème n'est qu'opérateur, bien entendu.

Le titre du poème, dernier d'une suite de 27 poèmes, donne le nom au recueil. Il constitue donc l'achèvement d'un parcours poétique. Peu importe ici de savoir si effectivement ce poème a été composé ou non *après* les autres poèmes: la place qui lui échoit dans le volume est celle d'un *finale*.

1. Les grands mouvements du poème

1.1 En descendant vers le tombeau des rois.

1.1.1 La chasse mystique

J' ai mon cœur au poing.
Comme un faucon aveugle.

Le taciturne oiseau pris à mes doigts
Lampe gonflée de vin et de sang,
Je descends
Vers les tombeaux des rois
Étonnée
À peine née.

L'ouverture du poème met en jeu deux aires sémantiques fortement marquées dans tout le texte: d'une part, des images semblent évoquer une chasse aristocratique, faucon au poing, en réalité quête mystique; d'autre part, plusieurs indices pointent vers un contexte de l'antiquité égyptienne et une descente vers les chambres mortuaires dans un tombeau royal. Descente, comme on le sait, interdite aux profanes sous peine de mort.

L'identification de la voix narrante avec un oiseau paraît répondre à un poème de Saint-Denys Garneau: l'oiseau y préfigurait déjà la mort et son envol n'était possible qu'après avoir dévoré le corps vivant qui l'enfermait. Voici le poème intitulé "Cage d'oiseau" pour mémoire⁷:

Cage d'oiseau

Je suis une cage d'oiseau
Une cage d'oiseau
Avec un oiseau

L'oiseau dans sa cage d'os
C'est la mort qui fait son nid

Lorsque rien n'arrive
On entend froisser ses ailes

Et quand on a ri beaucoup
Si l'on cesse tout à coup
On l'entend qui roucoule
Au fond
Comme un grelot

C'est un oiseau tenu captif
La mort dans ma cage d'os

Voudrait-il pas s'envoler
Est-ce vous qui le retiendrez
Est-ce moi
Qu' est-ce que c'est

Il ne pourra s'en aller
Qu' après avoir tout mangé
Mon cœur
La source du sang
La vie dedans

Il aura mon âme au bec.

Nous retrouvons dans ce poème de Saint-Denys Garneau à la fois l'identité moi=oiseau et le rappel d'une dévoration du vivant, thèmes qu' Anne Hébert reprend, transformés, dans son poème.

Notons encore que dans le recueil du **Tombeau des rois**, la présence de l'oiseau est obsédante: dans "La voix de l'oiseau" (P.,

p.25) un oiseau mort "dans un bocage inconnu" chante sa plainte "à la droite de ma nuit" ; dans "Les petites villes", la voix de la narratrice ne sait "où l'on a mis les corps figés des oiseaux" (P., p. 28); dans "Les pêcheurs d'eau", l'oiseau est dans l'arbre et dans l'eau "espèce de roi minuscule et naïf" (P., p. 19); dans "Nos mains au jardin", le geste de planter des mains est une sorte de piège pour prendre "l'oiseau roux" (P., p. 49). Dans tous ces exemples, un oiseau (mort, dans la nuit, figé ou pris dans des filets mouillés) préfigure la mort. Partout donc la voix de l'oiseau pointe dans cette poésie marquée par le pacte avec la mort:

La voix de l'oiseau
Hors de son cœur et de ses ailes rangées ailleurs
Cherche éperdument la porte de la mémoire
Pour vivre encore un petit souffle de temps.
(L'envers du monde, in P., p. 53.)

Dans notre poème, l'oiseau est *faucon*.. Il renvoie évidemment à la chasse noble et au contexte égyptien. Ce rapace de petite taille, mais trapu et vigoureux, est présent dans l'héraldique, les miniatures médiévales et l'art égyptien. En Égypte, on disait volontiers que l'ennemi se sentait paralysé devant le Pharaon, "comme le sont les autres volatiles en présence du faucon". Ce roi des oiseaux d'Égypte, principe céleste, jouissait d'un prestige divin. Chacun connaît Horus, dont le nom veut probablement dire l'Éloigné, par allusion aux évolutions lointaines de ces rapaces, dans le haut du ciel. Horus ⁸ prend donc la forme d'un faucon ou l'aspect d'un homme hiéracocéphale.

Notons encore que les Égyptiens avaient été frappés par la tache étrange qu'on observe sous l'œil du faucon, œil qui voit tout: autour de l'œil d'Horus se développa toute une symbolique de la clairvoyance et de la fécondité universelle.

Il faut en fait distinguer plusieurs Horus, sous peine de voir les légendes et les cultes se mêler indissolublement. La notice sur Horus, dans le dictionnaire de Posener sur la civilisation égyptienne, nous aidera à mieux dégager l'originalité de ce "faucon aveugle" du poème hébertien.

Initialement, Horus fut sans doute un grand dieu du ciel, comme l'oiseau splendide qui révélait son apparence: le faucon. Tantôt, il

demeura le dieu des espaces aériens, dont les deux yeux étaient le soleil et la lune; tantôt il devint lui-même le soleil, en particulier sous le nom de Rê-Harakhty. Dans ces deux cas, Horus demeure un dieu régnant sur le ciel et les astres. Mais le patron des souverains unificateurs de la Haute et de la Basse Égypte, consacre Horus comme le dieu royal par excellence. Après leur victoire, à l'aube de la première dynastie, Horus devint le faucon protecteur du roi et, d'une certaine manière, le Pharaon lui-même; ce dernier en effet porte un nom inscrit dans l'image d'un palais au-dessus duquel est perché un faucon: c'est le "nom d'Horus".

D'autres légendes ont également cours, l'une née du conflit de deux cultes: la lutte constante entre deux dieux dont l'antagonisme constitue un élément nécessaire de l'équilibre de l'univers, Horus et Seth. Longtemps cet antagonisme s'incarne dans la figure royale: depuis la première dynastie, le roi est censé hériter sa force et son trône des "Deux Seigneurs" à la fois et la Reine est surnommée, de façon révélatrice, "celle qui voit Horus et Seth".

Avec le temps, Seth disparaît de ce compromis sous l'influence d'un dernier courant qui double la figure céleste d'Horus d'une réplique: le cycle osirien, tel que la théologie d'Héliopolis a fini par l'élaborer. Devenu alors fils d'Osiris et d'Isis, neveu de Seth, Horus est désormais le jeune héritier promis à la royauté terrestre de son père, mais que le crime de son oncle a dépossédé; sa légende sera faite de son enfance clandestine dans les marais du Delta, à l'abri des poursuites du meurtrier de son père; puis de sa lutte ouverte pour conquérir son droit. Après plusieurs épisodes, au terme d'un procès devant les Dieux, Horus obtient gain de cause. L'antique théologie memphite admettait qu'il avait reçu le Delta, Seth restant maître de la Haute Égypte. Mais déjà le Nouvel Empire racontera qu'Horus fut proclamé roi éternel et universel de la terre, Seth s'en allant tonner au ciel et, selon les versions "osiriennes" du mythe qui prévaudront finalement, Seth l'assassin ne sera que le dieu des Barbares, Horus, le juste, devenant maître de l'Égypte, son seul roi national.

L'image du faucon apparaît encore, dans l'iconographie héraldique, comme le représentant du roi. Tout concourt donc à faire de ce rapace un symbole solaire et royal.

De façon semblable, la main et le cœur apparaissent souvent

comme des signes de puissance: instrument de maîtrise et emblème royal, la main constitue un signe de pouvoir des souverains dans le sceptre ou la main de justice; quant au cœur, en tant que centre vital, il est isomorphe du roi du point de vue symbolique.

Le poème hébertien présente donc, dans son ouverture, l'inversion d'un certain nombre de symboles liés à la puissance royale (*faucon, main, cœur*). L'oiseau de proie perd ici les attributs capables de lui conférer une dignité souveraine. Dans un des mythes égyptiens, Horus avait perdu un œil dans la lutte contre Seth mais cette mutilation partielle avait accru l'impitoyable acuité de son regard justicier, auquel nul ne peut échapper. Horus était l'œil. Le faucon est ici marqué par une double privation: il est "aveugle" et "taciturne". Nous pouvons comprendre faucon aveugle de deux manières: soit il ne voit plus, soit il est encapuchonné⁹.

La mutilation et la carence de ce rapace pointent déjà vers une lecture du poème en tant que récit initiatique. C'est à partir de cette perspective que la cécité peut être lue, le souvenir des devins aveugles (Tirésias entre autres) permettant d'entrer d'une certaine manière dans le dédale des images. Il faut avoir des yeux insensibles à la lumière pour percevoir une autre réalité.

Selon Charles Kerényi¹⁰, le mot en grec pour *initier*, signifie "clorre les yeux ou la bouche". L'initié est celui qui ferme les yeux et la bouche, d'où le choix des adjectifs "aveugle" et "taciturne" qui caractérisent le cœur-faucon, sans yeux et sans voix. Le souvenir de Dionysos se profile derrière cette ouverture: le parcours revêt un caractère angoissant, et dramatique, typique des cérémonies initiatiques. Le nom même du dieu Dionysos (= deux fois né) le suggère: s'initier suppose la mort à la vie pour naître à une autre vie. Ainsi, le début du poème, lu dans cette perspective, correspond à la naissance mystique du personnage dans un autre espace.

En plus, la représentation du faucon encapuchonné est porteuse de sens: choisi par des imprimeurs de la Renaissance qui le fixent à jamais avec la devise *Post tenebras spero lucem*, cet emblème exprime l'espérance en la lumière nourrissant celui qui vit dans les ténèbres.

Dans un radical processus d'inversion des valeurs, le faucon ouranien devenu aveugle est le guide du *je*. Nouvel avatar d'Horus, le faucon-lampe pointe vers la nécessité de la vigilance dans la quête

spirituelle. Ainsi, la cécité initiale devient promesse de clairvoyance, le début du poème annonçant à distance la fin du poème. L'oiseau taciturne s'exprime alors: il "se plaint étrangement" "et tourne vers le matin / Ses prunelles crevées".

Le rapport cœur/lampe justifie d'autres rapprochements. Ainsi, pour ne citer que quelques-uns: d'une part, le cœur, siège des sentiments, de l'intuition et de l'intelligence, est souvent perçu comme guide spirituel; d'autre part, dans les hiéroglyphes égyptiens, le cœur apparaît comme un vase; enfin, dans la tradition occidentale, le vase s'associe au Saint Graal, qui recueillit le sang du Christ. Dans le texte hébertien, le cœur-lampe contient deux liquides qui se rattachent à l'isotopie du sacrifice: le sang et le vin.

Ainsi, le caractère sacré de la descente se renforce par les compléments de lampe ("lampe gonflée de vin et de sang"), dont la valeur rituelle n'est plus à démontrer. Associé au sang, le vin est breuvage de vie immortelle, symbole de connaissance. Il renvoie tour à tour au Christ et à Dionysos.

La chasse aristocratique - le faucon lancé par le chasseur, après lui avoir enlevé le capuchon, à l'assaut d'une proie - se transforme ici en chasse aveugle, et par là, mystique. Elle prend la forme non pas d'une ascension vers le ciel, mais plutôt d'une lente et périlleuse descente dans le labyrinthe menaçant. Le cœur-faucon aveugle pris dans les doigts prend la forme d'une lampe - sans lumière - qui guide la narratrice dans le noir.

Du point de vue imaginaire, l'autorité royale est représentée par le sceptre se rattachant à la fois au schème de l'ascension, de la puissance et de la lumière. Il disparaît du texte hébertien: dans le poème, la descente est faite par une "enfant", "étonnée"¹¹, "à peine née", pareille à "une esclave fascinée". Tout connote donc jeunesse, faiblesse, inexpérience, passivité. Du point de vue physique et moral.

1.1.2 Dans les dédales sourds

Quel fil d'Ariane me mène
Au long des dédales sourds ?
L'écho des pas s'y mange à mesure.

(En quel songe
Cette enfant fut-elle liée par la cheville
Pareille à une esclave fascinée?)

Dans l'univers textuel, la narratrice entreprend un voyage dans les ténèbres d'un labyrinthe où le fil d'Ariane joue un rôle primordial.

Le labyrinthe suggère tout d'abord la difficulté du parcours: en tant que multiplicité des chemins qui se croisent, il menace le voyageur qui risque de s'y égarer à jamais. Et dans le labyrinthe, demeure le monstre occulte: dans le non-dit du texte, plane déjà le danger de la mort sous la charge du Minotaure.

L'allusion à Ariane peut être approfondie. Ariane ne joue pas uniquement un rôle sotériologique dans le poème: celle qui sauve Thésée est aussi l'épouse aimée de Dionysos. Rappelons l'histoire d'Ariane. Fille de Minos et de Pasiphaée, elle est sœur de Phèdre et du Minotaure. Éprise de Thésée qui vient en Crète pour combattre le Minotaure, elle lui donne la pelote de fil à dérouler dans le labyrinthe pour en retrouver la sortie lorsqu' il aura tué le monstre. Elle part avec Thésée qui l'abandonne dans l'île de Naxos. Dionysos, charmé par sa beauté, l'épouse.

Comme toujours, le texte hébertien relit le mythe en le transformant: jadis le fil d'Ariane permettait à Thésée, héros solaire et vainqueur des monstres chthoniens, d'échapper au labyrinthe construit par Dédale; ici, le fil mène l'enfant à pénétrer, sans se perdre, toujours plus avant, "au long des dédales sourds". Le fil d'Ariane tire donc la narratrice vers le centre menaçant et ténébreux. Thésée était le maître du fil qu' il déroulait, l'enfant à peine née est menée, passivement, par le fil. Comme si ce fil la tirait vers un puits d'ombre.

Selon Bachelard¹², l'image du labyrinthe représente souvent "une souffrance première, une souffrance d'enfance". Au fond du labyrinthe s'insinue l'ombre d'une grande gueule inquiétante et dévoratrice ("l'écho des pas s'y mange à mesure").

La passivité de l'enfant à peine née se confirme: guidée par son cœur-faucon-lampe, elle est menée par un fil. Ces deux images ont donc la même fonction dans le texte: il s'agit de deux forces qui conduisent le sujet à un voyage intérieur. Pour Jung¹³, le labyrinthe rappelle l'ancienne représentation égyptienne du monde infernal, symbole de l'inconscient et de ses virtualités méconnues¹⁴. Ainsi, il est possible que le cœur-faucon-guide aveugle soit une image du *soi*, conçu comme la totalité de la psyché et source des images oniriques. Car cette descente sera perçue au moment de la sortie du labyrinthe comme "songe horrible".

Tous ces éléments permettent de rapprocher descente, rituel d'initiation et processus d'individuation qui tend vers l'unicité du sujet. Les rites d'initiation présentent tous une série d'étapes: soumission, épreuves subies, contact avec la mort, libération et renaissance. Passer le rite initiatique mis en scène par une certaine culture permet au sujet de réconcilier les éléments en conflit de sa personnalité, lui apportant l'intégration dans une communauté et une sorte d'équilibre intérieur¹⁵. La différence, capitale, c'est que l'initiation à l'intérieur d'une culture est soutenue par la communauté tandis qu'ici le rite de passage est accompli par un individu tout seul.

La valeur initiatique d'un labyrinthe suppose la découverte d'un centre - cité, verger clos, sanctuaire ou tombeau - que l'on veut introuvable, voire inviolable aux non-initiés et aux profanes. En tant que *mandala*, image cosmique, le labyrinthe permet l'accès au sacré, à la victoire sur la mort, à la vie renouvelée.

S'attachant à l'étude des images du labyrinthe, Bachelard signale, dans son volume **La Terre et les rêveries du repos**¹⁶, son rapport avec la descente et la lenteur. Selon lui, il n'y a pas de rêve labyrinthique rapide ou accéléré, le labyrinthe s'associant encore au phénomène psychique de la viscosité et de l'humidité: dans le texte hébertien, des gouttes de pluie tombent au fond d'un puits sombre et l'odeur "suinte sous le pas des portes".

Dans le poème, la descente se rattache explicitement à une isotopie digestive (manger, boire), ce qui suggère sans doute que la recherche du centre relève de la quête d'un grand ventre maternel. Depuis Freud, on connaît les liens entre le ventre digestif et sexuel, ce qui explique aussi la découverte d'érotisme auprès des pharaons morts.

Toute initiation suppose donc une série de révélations successives, ce qui renforce la charge épiphanique de l'enfant "à peine née" (v. 2 et 14). L'image de l'enfant se manifeste souvent au cours du processus de maturation provoquée par l'analyse de l'inconscient.

La question mise entre parenthèses à la strophe 4 se rattache d'une part à la conception que la vie est songe (*La vida es sueño*, écrit Calderón) et d'autre part l'attachement par la cheville implique une prédétermination, un chemin à accomplir, un parcours à suivre. Lier quelqu'un par la cheville c'est le contraindre, l'assujettir, lui interdire d'aller librement. Ce liage reprend le fil d'Ariane (isomorphe

du cordon ombilical, comme on l'a vu) et annonce le fil même du discours qui relie, dans le texte, une mort rituelle à une nouvelle vie.

Cette quatrième strophe pose également la problématique de la voix narrante et du Destinateur occulte de l'action. La forme passive (cette enfant fut liée) cache en fait le complément d'agent, l'auteur et le maître du *liage*. A première vue, il y a disjonction entre la première personnage (la voix qui narre) et la troisième personne (désignant l'enfant qui entreprend la descente). D'après l'analyse proposée ici, l'enfant ne serait qu'une autre représentation de la voix qui narre: ainsi, il y aurait effacement de la frontière entre deux personnes du discours (*je* et *elle*) et de deux moments du temps (présent et passé; passé et futur). Par une sorte de dédoublement le *je* se voit comme *elle*, procédé d'ailleurs assez courant dans les récits d'Anne Hébert¹⁷. Notons cependant que chaque fois qu'il y a une forte émotion, le dédoublement cesse et le *je* émerge à la surface du texte, ainsi dans la découverte des "noirs ossements" et dans la copule avec les morts.

La passivité du moi profond se renforce encore: la voix qui narre présente l'enfant comme "une esclave fascinée". Fasciner (du lat. *fascinare*, de *fascinum*, enchantement) est, au sens propre, attirer, dominer un être vivant en le privant de réaction défensive par la seule puissance du regard. Ainsi donc: impuissance de l'esclave qui, par définition, n'est pas sujet libre et séduction par le regard.

De même que les ténèbres initiales seront renversées par l'aube à venir, le *liage* annonce la libération finale.

Notons encore la présence, discrète, du souvenir, transformé, d'Œdipe: son nom qui signifie "pieds enflés" est dû au *liage* trop serré de ses chevilles. Dans le labyrinthe, un autre enfant, de sexe féminin celui-ci, a la cheville liée: son parcours semble, par là, prévu depuis toujours par ce mystérieux *liage*. En parcourant un certain chemin, elle ne fait que répéter ce qui était prévu par le *fil* du destin.

1.3 La transition: le puits cosmique.

L'auteur du songe
Presse le fil,
Et viennent les pas nus
Un à un
Comme les premières gouttes de pluie
Au fond du puits.

La cinquième strophe marque l'accélération du voyage avec la reprise du thème du fil. Dans notre lecture, "l'auteur du songe" correspond à l'inconscient, responsable du déplacement de la voix qui narre. Il est encore le Destinateur caché, selon le schéma actanciel greimasien. Les autres actants sont assez évidents pour qu' on s'y attarde: un Sujet (S), c'est-à-dire l'enfant à peine née, part à la quête d'un Objet (O), à savoir la nouvelle vie, la maturation, etc. Dans sa quête, elle a pour Adjuvant (Ad) son cœur-faucon-lampe sans lumière et pour Opposant (Opp), les morts représentées par les sept grands pharaons couchés. Le Destinataire (D2) de sa quête est elle-même et le Destinateur (D1) est *l'autre*, c'est-à-dire l'inconscient: c'est lui qui "presse le fil" et accélère la marche vers ce qui doit s'accomplir. La voix narrante, liée dans un songe, depuis son enfance, presse ses "pas nus". Elle redécouvre avec force que *je est un autre* et devient spectatrice, dans une sorte de distance intérieure, de son double accomplissant un trajet initiatique. La première personne devient la troisième personne jusqu'au choc de la découverte des gisants (strophe 25) où le *je* revient.

Dans la cinquième strophe, comme une marionnette gouvernée par un fil¹⁸ qui la fait agir, l'enfant marche à son insu et, dédoublée et passive, voit en quelque sorte ses pas détachés d'elle. Les rapports entre le rite et les jeux sont étudiés par René Girard¹⁹ à partir des catégories proposées par Roger Caillois²⁰: dans le poème d'Anne Hébert, trois catégories de jeux font jour, l'*agon*, c'est-à-dire la lutte, la *mimicry*, c'est-à-dire le théâtre et l'*alea*, c'est-à-dire le hasard. L'*agon* se manifeste dans la lutte-copule entre l'initiée et les morts; la *mimicry*, à la fois dans le dédoublement de la voix narrante qui, spectatrice de soi-même, se voit agir et dans la double représentation des morts qui miment les vivants et de la créature humaine qui mime les morts; l'*alea*, enfin, dans l'abandon au sort.

Dans ce passage, les pieds nus suggèrent la posture d'humilité du néophyte entrant dans le lieu sacré. Le syntagme "les pas nus" se réfère encore à "dédales sourds": dans un espace sombre, les sensations visuelles ne jouent pas (encore) un rôle important (elles vont s'imposer lors de l'entrée dans les chambres closes). Par contre, dans le labyrinthe, les sensations auditives les plus légères sont indiquées, les moindres bruits gagnant dans l'obscurité une résonance accrue, née de la peur.

Le bruit de l'eau qui tombe annonce déjà les "orages gonflés" (strophe 6) mais surtout suggère un puits imaginaire qui se creuse dans le labyrinthe. Gaston Bachelard, étudiant les rêveries du repos, dégage le lien entre le labyrinthe et le fleuve noir souterrain²¹, présent ici sous la forme d'un puits. Le caractère sacré du puits est assez répandu: dans les contes ésotériques, il a souvent un sens cosmique, car il permet la communication de différents éléments (l'eau, la terre, l'air), se rattachant encore à la connaissance et à la vérité cachées.

Ce puits est la dernière étape dans les dédales obscurs : il fonctionne, dans le texte, comme un passage mystérieux et dangereux aux chambres fermées, lieu de l'épreuve proprement dite et du sacrifice.

1.4. Le deuxième mouvement: le rite de passage.

Ce deuxième mouvement est constitué par des sous-mouvements qu'on pourrait appeler successivement: dans les chambres secrètes (strophes 6 et 7); les offrandes rituelles (strophes 8 et 9); le jeu de la Mort (strophe 10); le réveil des morts (strophes 11 et 12); le sacrifice (strophe 13). Cette division constitue évidemment un effort de lecture systématique et on ne lui accorde d'intérêt qu'opérateur.

1.4.1 Dans les chambres secrètes et rondes

Déjà l'odeur bouge en des orages gonflés
Suinte sous le pas des portes
Aux chambres secrètes et rondes,
Là où sont dressés les lits clos.

L'immobile désir des gisants me tire.
Je regarde avec étonnement
À même les noirs ossements
Luire les pierres bleues incrustées.

Ces deux strophes dévoilent deux moments distincts: l'enfant devant la porte fermée qui marque une interdiction et ensuite son entrée dans les chambres avec la découverte des gisants étendus. À l'obscurité du labyrinthe où seuls les bruits étaient perceptibles succède le chromatisme et l'éclat des pierres précieuses. Sans que

le texte l'explicite, il appert au lecteur qu'ici une lumière permet de voir et que l'enfant s'approche de très près des corps étendus.

Dans l'univers hébertien, les chambres jouent un grand rôle: espace du cauchemar et de la mise en scène du passé pour Élisabeth dans **Kamouraska**²², refuge pour les deux frères dans le récit **Les chambres de bois**²³, lieu de fascination et antichambre de la mort dans **Héloïse**²⁴, cabane en rodins dans **Les enfants du sabbat** et dans **Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais**²⁵. Dans ses poèmes, plusieurs ont pour thème central une chambre fermée, comme par exemple, dans **P.**, "La chambre fermée", "La chambre de bois", "De plus en plus étroit", "Retourne sur tes pas", "Une petite morte".

La porte (v. 22) se définit en tant que lieu magique du passage, ouvrant sur un mystère. La porte fermée est invitation vers un au-delà, tout en suggérant l'idée d'une transcendance interdite. L'odeur ainsi que la prescience de quelque chose qui se cache derrière les portes justifient l'entrée dans le lieu interdit.

La scène de l'interdit est marquée par l'allitération en *i*: "l'immobile désir des gisants me tire". Sous le choc de la révélation, la première personne revient ("je regarde"): impossible désormais de garder la distance intérieure apportée par l'usage de la troisième personne. Le *je* s'impose jusqu'au dénouement.

La forme même des chambres est porteuse de sens: "les chambres secrètes et rondes" renvoient certes au puits caché et circulaire, elles mettent en relief les voluptés de l'intimité et s'associent au ventre maternel. Dans cet espace fermé, il faut tenir compte du redoublement de certaines images qui suggèrent un emboîtement: on y décèle un circuit de plusieurs éléments mettant en jeu les rapports entre contenant et contenu: le labyrinthe, le puits, les chambres rondes, les lits clos, les rois morts dans leurs étuis.

L'isomorphisme du lit et du tombeau est présent dans le poème où l'on dégage la parenté d'Hypnos et de Thanatos. En plus, les lits clos comme les portes fermées, sont invitation à l'ouverture et à la transgression de l'interdit²⁶.

La strophe 7 juxtapose différents signes illustrant la dialectique du désir pervers entre vivants et morts. La contradiction apparaît dans de différents couples de mots: désir des gisants, l'immobile désir, immobile tire, etc. L'attrait de la mort ainsi qu' une sensualité perverse

et morbide sont des constantes dans le récit et dans la poésie d'Anne Hébert.

Les poèmes du recueil **Le tombeau des rois** intitulés "La fille maigre" et "Inventaire" en sont des exemples. Sur les liens d'attirance qui se nouent entre les vivants et les morts, un autre poème du même ensemble, "Un mur à peine", révèle:

Seule ma fidélité me lie
O liens durs
Que j' ai noués
En je ne sais quelle nuit secrète
Avec la mort!
(P., p. 37)

De cette attirance *réci-proque* entre les vivants et les morts, une histoire de vampires se passant à Paris - **Héloïse** - est un exemple éclatant²⁷.

Mais le lecteur ne peut lui aussi que s'étonner devant le spectacle des chambres secrètes: la première vision de l'enfant est celle des squelettes qui se défont lentement ("les noirs ossements") et sur lesquels luisent "les pierres bleues incrustées". L'image attendue par le lecteur - des momies serrées dans leurs bandelettes à l'intérieur des sarcophages - est remplacée, dans le texte, par le souvenir des charniers du Moyen Age chrétien ou l'évocation de certaines toiles sur le **Triomphe de la mort**²⁸.

Aux impression auditives du premier mouvement succèdent les impressions olfactives (devant la porte fermée) et, après, les impressions visuelles: "noirs ossements", "luire", "les pierres bleues". De l'ombre on passe subtilement à la lumière, de l'audition et de l'odorat (les sens des aveugles) on passe à la vision. De l'horreur.

1.4.2 Les offrandes rituelles.

Un échange d'offrandes se fait dans les strophes 8 et 9: celle des morts à la vivante, celle de la vivante aux morts:

Quelques tragédies patiemment travaillées
Sur la poitrine des rois, couchées,
En guise de bijoux

Me sont offertes
Sans larmes ni regrets.

Sur une seule ligne rangés:
La fumée d'encens, le gâteau de riz séché
Et ma chair qui tremble:
Offrande rituelle et soumise.

La première offrande est celle des morts: l'analogie entre le rituel et le jeu se confirme. Les "tragédies patiemment travaillées" rappellent la *mimicry*, le registre élevé, le ton noble, l'histoire des rois, la purgation des passions. Le spectacle qui correspondait au thème monastique du vivant qui perçoit des cadavres se transforme en une double offrande. Ces tragédies "couchées" sur la poitrine des rois sont offertes à l'enfant pour son plaisir et son édification.

Quel peut être le lien entre ces actions nobles et les bijoux dans le contexte sinon celui du spectacle? La tragédie, comme le bijou, se donne à voir, atemporels et empreints d'une certaine dignité tous les deux. L'offrande des morts se revêt elle-aussi d'une certaine froideur ("sans larmes ni regrets") protocolaire.

L'offrande de la vivante aux morts se fait par contre dans la terreur et la soumission: "ma chair qui tremble", "offrande rituelle et soumise". Le corps même de l'initiée est offert aux morts à côté des offrandes traditionnelles: l'encens qui monte, le gâteau séché comme aliment rituel²⁹.

Nous y retrouvons le paradigme même de l'échange: les morts s'offrent au vivant à travers les tragédies qui représentent leurs vies, le vivant s'offre aux morts. Par cet échange, qui répète le drame primordial, la frontière est abolie entre vivants et morts: les morts ne sont pas morts et le vivant pour vivre doit affronter la mort. Nous y retrouvons un thème obsédant chez Anne Hébert, celui du renversement de l'ordre; dans un de ses poèmes du recueil **Le Tombeau des rois**, intitulé "En guise de fête", elle explicitait déjà:

Le monde est en ordre
Les morts dessous
Les vivants dessus.
Les morts me visitent
Le monde est en ordre
Les morts dessous
Les vivants dessus.
(P., p. 35-36)

Bon nombre de textes d'Anne Hébert, en particulier plusieurs de ses récits, se développent autour d'un épisode central qui est en fait un exemple de renversement de l'ordre: ainsi l'amour d'un jeune homme pour la mère morte qui revient rajeunie (**Héloïse**), la sorcière qui se fait religieuse ou la religieuse qui redevient sorcière pour protéger son frère aimé parti à la guerre (**Les enfants du sabbat**), l'amour de la fille expérimentée pour l'adolescent encore vierge (**L'enfant chargé de songes**), la jeune artisane qui par son travail de forgeron dans la Nouvelle France au XVII^e siècle échappe un moment à son destin de femme, c'est-à-dire au mariage et au couvent (**Le Premier jardin**) etc., tous ces nœuds d'intrigue et plusieurs autres ne sont que des variantes, plus graves ou plus légères, du renversement de l'ordre du monde. La force du rite de passage est liée à un accès à l'envers du monde.

Nous verrons plus tard que dans l'offrande du vivant aux morts, l'isotopie digestive et sexuelle se superposent: la chair qui tremble est à la fois nourriture et plaisir pour les morts.

1.4.3 La représentation de la Mort.

Le masque d'or sur ma face absente
Des fleurs violettes en guise de prunelles,
L'ombre de l'amour me maquille à petits traits précis;
Et cet oiseau que j'ai
Respire
Et se plaint étrangement.

La dixième strophe présente deux moments bien distincts: le maquillage du vivant en mort et la plainte de l'oiseau.

Le jeu théâtral s'intensifie tout d'abord: c'est au vivant maintenant de jouer au mort. En mimant les pharaons morts, la voix narrante (qui s'exprime, comme toujours, à la première personne aux moments de grande tension) assume leur "face absente" et minérale ("or"). La face est recouverte d'un masque mortuaire. Le corps vivant est marqué, dans le rite mimétique, par les signes de la carence et de l'absence de vie ("face absente", "fleurs violettes en guise de prunelles"). C'est surtout la conjonction de Thanatos et de l'Éros nocturne préparant l'initiée pour la terrible épreuve de l'amour avec les morts.

C'est le moment le plus angoissant de l'initiation qui s'approche, celui où l'initié risque de passer de l'autre côté: le cœur-oiseau apparaît comme un oiseau plaintif, exprimant son inquiétude et annonçant le réveil des pharaons morts.

1.4.4 Le réveil des morts.

L'épreuve définitive a lieu dans un climat d'angoisse et d'érotisme pervers:

Un frisson long
Semblable au vent qui prend, d'arbre en arbre,
Agite sept grands pharaons d'ébène
En leurs étuis solennels et parés.

Ce n'est que la profondeur de la mort qui persiste,
Simulant le dernier tourment
Cherchant son apaisement
Et son éternité
En un cliquetis léger de bracelets
Cercles vains jeux d'ailleurs
Autour de la chair sacrifiée.

Le réveil des morts est semblable au vent qui s'élève dans la forêt³⁰: c'est le triomphe de la Mort sur la vie. Les squelettes en poussière des charniers médiévaux cèdent la place à la conservation égyptienne des corps dans "leurs étuis solennels et parés". Dans cette représentation funèbre, le nombre sept a une valeur magique. Signe de vie éternelle chez les Égyptiens, il renvoie encore à la perfection du cycle achevé.

L'allusion aux "pharaons d'ébène" évoque non seulement la couleur noire mais encore le bois dur et rare associé à la royauté infernale. Chez les Grecs, Hadès, dieu des Enfers, s'assoit sur un trône d'ébène.

Le réveil des morts garde néanmoins un côté de feinte et de parodie: ils simulent "le dernier tourment", comme s'ils étaient capables encore de passion. Notons encore que, comme jadis dans le labyrinthe, ce sont les bruits qui émergent à la surface du texte: "cliquetis léger de bracelets" comme si la "chair sacrifiée" (à savoir l'initiée) ne pouvait plus voir mais uniquement entendre et sentir la

présence des morts par le toucher. Mais ce réveil reste un jeu: au centre de l'arène, face absente recouverte d'un masque d'or, gît le corps vivant. Cette image du cercle des morts réapparaît, des années plus tard, dans *H*, à deux reprises: dans le Métro et dans le cimetière. Autrement dit: au moment de l'acceptation par le vivant du pacte avec la morte et de sa mise à mort au Père Lachaise.

Là encore une surdétermination du cercle, mieux: un emboîtement de cercles concentriques ("bracelets", "cercles vains", "autour de la chair", nous soulignons).

Reste enfin que faire l'amour relève du monde des vivants: "jeux d'ailleurs". La *mimicry* s'accomplit dans le rite et dans l'imaginaire de l'initiée.

1.4.5 Le sacrifice.

Avides de la source fraternelle du mal en moi
Ils me couchent et me boivent;
Sept fois, je connais l'étau des os
Et la main sèche qui cherche le cœur pour le rompre.

La treizième strophe clôt le rite de passage avec le sacrifice proprement dit: l'initiée se sent violée par les morts. Inversion donc: il ne s'agit pas d'une scène de nécrophilie où un vivant fait l'amour avec un mort, mais plutôt, pourrait-on dire, une scène de vitophilie où des morts font l'amour avec une vivante³¹. De toutes les façons, la copule mortelle apparaît dans le texte comme l'inversion d'une transgression d'un interdit sexuel et alimentaire.

Le sacrifice s'intègre dans les rites de passage comme une étape nécessaire à l'avènement d'une autre réalité. Suggéré dès le début du poème, c'est ici qu'il a lieu. La "chair sacrifiée" de la victime (l'initiée vivante) est possédée par la Mort dans une danse érotique où Thanatos paraît l'emporter.

Le mécanisme sacrificiel apparaît à la fois comme un échange et un combat symbolique entre la vie et la mort. Associé à l'érotisme, le sacrifice juxtapose les isotopies sexuelle et alimentaire ("avides", "ils me couchent et me boivent").

Le désir sexuel naît "de la source fraternelle du mal": les vivants et les morts sont donc frères parce que fils du Mal. Mais les morts

ayant achevé leur vie, ont besoin des vivants pour s'abreuver à "la source du mal": ils en sont "avides". Ironiquement, l'acceptation de l'épreuve du viol devient acte de fraternité. Il y a là, sous-jacent, le mythe biblique qui établit l'identité Mort = Mal, justifiant l'apparition de la mort par l'irruption du mal dans l'Éden. Enfin, le jansénisme québécois y perçoit clairement, car les morts eux-mêmes ont soif du mal.

L'ambivalence du désir ainsi que le caractère mimétique des rapports des doubles sont connus. Marqués par l'attrait de l'Autre (la femme et l'homme; la vivante et les morts; l'enfant et l'adulte etc.), l'initiée et les rois sont en fait des doubles, tour à tour objet du désir et le rival à abattre. Chacun d'eux suscite chez l'autre en même temps et le désir sexuel et le désir criminel. Une réciprocité violente d'affects marque donc la copule entre la créature vivante et les rois morts. Le jeu théâtral (imiter la mort et imiter la vie) repose sur cette réciprocité, provoquant des processus d'inversion. Si les morts simulent la vie c'est parce que l'enfant auparavant les avait imités. De même que les pharaons la "boivent", elle, sort de son "songe horrible", "livide et repue". Repue (de repaître): qui a satisfait sa faim, rassasiée. Nous y retrouvons le procédé de la double inversion analysé par Gilbert Durand dans **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**,³² où le dévoré dévore, le vaincu l'emporte sur son vainqueur, le séducteur est séduit etc.

Le viol est suggéré par des sèmes de l'écrasement ("l'étau des os") et de la froideur stérile ("la main sèche"). Les morts agresseurs cherchent à étouffer la victime, voulant communiquer leur immobilité et leur sécheresse dans leurs "étuis" à la vivante qu'ils serrent dans l'"étau" de leurs os. Les pharaons morts deviennent pour un moment le contenant du vivant. La copule-viol a lieu sept fois, confirmant la valeur symbolique du chiffre.

Dans le poème, le rite de passage de l'initiée est une forme de dévoration de la Mort (=Mal) par les morts et par là l'enfant, entrée dans les dédales sourds, revit, libérée de la mort, tandis que les morts sortent de cet échange confirmés dans leur mort, car ils se sont abreuvés à la source du Mal.

1.3 Dénouement: la promesse de l'aube.

Livide et repue de songe horrible
Les membres dénoués
Et les morts hors de moi, assassinés,
Quel reflet de l'aube s'égaré ici?
D'où vient donc que cet oiseau frémit
Et tourne vers le matin
Ses prunelles crevées?

L'épreuve est terminée. La nuit de l'initiation dans les chambres secrètes et rondes du labyrinthe prend fin. L'oiseau-guide annonce une promesse d'aube.

Cette dernière strophe confirme la valeur cathartique et fécondante du sacrifice. L'initiée en sort pâle comme les morts ("livide"), mais libérée. "Les membres dénoués" marquent la libération de l'esclave fascinée à la cheville liée de la seconde strophe. Le pacte qui la liait à la Mort est rompu: les morts sont "hors" d'elle, confirmés dans leur mort ("assassinés").

Notons encore que, si, à première vue, l'initiée semblait être une victime consentante qui s'offrait aux morts, le dénouement du poème montre qu'à leur tour les rois ont été sacrifiés. Il s'agit donc d'une mise à la mort de la mort dans un contexte caractérisé par la double inversion: c'est d'ailleurs ce que signalent de nombreux anthropologues chez les communautés qui brûlent l'effigie de la mort au milieu des rites de fécondation et de résurrection.

La mort sacrificielle des rois doit ainsi être lue à partir de sa valeur initiatique. De même, le Destinateur de cette quête comme l'inconscient permet de comprendre la fin du poème. La descente orphique dans l'inconscient devient la révélation de la partie la plus sombre de soi-même et un moyen de la tirer peu à peu vers la lumière et par là de l'exorciser.

Jusqu'à la fin, l'oiseau-aveugle reste le guide de la voix narrante, symbole d'une connaissance plus profonde, au-delà de la conscience et de la raison. L'oiseau qui se plaignait "étrangement" connaissant les risques de l'attrait de l'ombre et des jeux érotiques avec la Mort, semble renaître: il "frémit" et tourne "vers le matin ses prunelles crevées".

2. A guise de conclusion

La lecture du poème d'Anne Hébert en tant que récit initiatique permet d'en dégager la cohérence et la structure signifiante. Notons que ce récit d'un rite de passage n'en présente que les étapes principales sous une forme à la fois elliptique et fortement imagée. Construit sur deux mouvements qu'on retrouve d'ailleurs dans d'autres poèmes du recueil (le premier conduisant à la mort; le second, à la vie), il n'en constitue pas moins le modèle le plus clair et le plus achevé. Il reprend encore, sous la forme de variations, différents mythes sur la vie et la mort, ainsi que le dépassement de leur radicale opposition.

Ayant suivi patiemment - parfois presque naïvement - le fil du discours, jusqu'au dénouement du trajet poétique, force est d'en détacher, à la fin, son sens messianique: l'initiée descend au royaume des morts pour vaincre la Mort et en apporter un espoir de nouvelle vie. La place du poème dans le recueil relève d'une stratégie consciente: l'initiation est achevée, l'aurore pointe à la fin de la nuit. Les poèmes du **Mystère de la parole**, plus largement ouverts au monde et à la révolte, peuvent naître.

Notons enfin le rapport toujours étroit, chez Anne Hébert, entre ses œuvres en prose et en vers. Deux récits, en particulier, semblent se rattacher à la problématique du poème "Le Tombeau des rois": **CB** et **H**. Au cours de l'analyse, on a fait mainte référence au récit sur les vampires. Arrêtons-nous un instant à dégager de plus près le rapport intratextuel entre le poème et le récit de 1958.

CB est, selon l'heureuse expression de Pierre Pagé ³³, "un récit onirique". Le roman est composé de trois parties. La deuxième partie est la plus longue et pour nous la plus importante du point de vue de l'intratextualité hébertienne. Dans la première partie, une jeune fille, Catherine, née dans "une ville de hauts fourneaux flambant sur le ciel, jour et nuit" (**CB**, p. 27) visite, à la campagne, "une maison des seigneurs" (**CB**, p. 31). Des années plus tard, elle rencontre Michel, "jeune seigneur oisif et beau" (**CB**, p. 31) habitant du château entrevu autrefois. Il l'épouse.

La seconde partie raconte la vie de Catherine et Michel dans un appartement à Paris "à l'odeur fade des pièces fermées" encombré

de "malles, de caisses, de poussière" (CB, p. 67). Dans cet univers clos, Catherine dépérit et touche aux portes de la mort.

Michel a une liaison étrange avec sa sœur Lia: frère et sœur n'ont que refus et mépris pour la vie. Lorsque Michel reçoit la nouvelle que le château de leur enfance est perdu, il crée à l'intérieur des chambres fermées, dans une sorte d'emboîtement, un lieu encore plus exigu et clos:

Au coin du feu, en cet espace réduit, tour à tour poudré par les cendres et brûlé par les tisons, le frère établit une sorte de campement baroque auquel il convia sa sœur. Des verres, des livres, des cigarettes, des cendriers débordants de mégots s'entassèrent sur le tapis et marquèrent les places de Michel et de Lia. Ils ne bougeaient guère, et Catherine, deux fois par jour, leur apportait du poisson blanc et du riz. (CB, p. 129)

Michel aime malgré tout sa jeune femme parée et de plus en plus alanguie par l'inactivité. Il va jusqu'à fixer son immobilité dans la cire d'un masque mortuaire et c'est alors qu'il retrouve, en elle, la véritable épouse de son désir, la Mort. Une secrète complicité pousse Catherine à répondre au désir de Michel, car de plus en plus "elle avait envie de la douceur de mourir" (CB, p. 140).

Mais chez Catherine la vie va l'emporter. Une phrase particulièrement perverse de Michel la réveille brutalement: "elle est si belle, cette femme, que je voulais la noyer" (CB, p. 141). Catherine, malgré sa faiblesse, le repousse: "elle repousse son mari, en le frappant de ses deux mains, en pleine poitrine" (CB, p. 141). Elle refuse en lui, malgré son amour pour lui, la Mort. Cette deuxième partie du roman s'achève sur une phrase qui résume le trajet de Catherine: "(elle) luttait pour sa vie contre l'étrange amour de cet homme" (CB, p. 142).

La troisième partie narre le retour de Catherine à la vie et aux nourritures terrestres. La jeune femme revit mais la vieille servante qui l'accompagnait en meurt. Ce récit elliptique où souvent les phrases se passent de verbe - procédé qu'on retrouvera d'ailleurs dans le récit de 1980, H - est une version "prosaïque", si l'on peut dire, du rite de passage vécu dans le labyrinthe de la mort.

Michel et Lia, fils de seigneurs oisifs renvoient aux rois morts du poème: malgré leurs trahisons (Michel a épousé Catherine et Lia

a des amants), ils tendent à refaire le couple incestueux du mariage entre le frère et la sœur chez les Pharaons, ils refont le pacte d'enfance et se retirent de la vie dans un appartement aux fenêtres toujours closes. Catherine se libère lorsqu'elle repousse chez Michel l'attrait de la mort qui est en elle depuis toujours. Aline, la vieille servante, meurt dans la fureur et la colère: elle est en fait le double vieilli de Catherine, la jeune fille pauvre entrée jadis au service des seigneurs et qui n'a pas pu échapper à leur emprise. Leurs origines modestes - fille d'ouvrier l'une (Catherine); fille de paysan l'autre (Aline) - sont un indice de leur parenté secrète. Comme l'écrit Pierre Pagé,

Aline symbolise une vie de cœur enfouie dans un coffre profond "où nul ne sait ce qui s'y passe"³⁴. Et si sa mort est sans doute causée par la liberté de Catherine, il n'est pas moins vrai de dire que Catherine devient libre parce que, dans la mort d'Aline, elle consume les résistances qu'elle gardait en face de la vie³⁵.

Dans ce sens, le récit **CB** et le poème "Le Tombeau des rois" constituent des variations du même thème. Dans le détail, on pourrait même faire l'inventaire d'un certain nombre de phrases de la trame textuelle de **CB** qui semblent être des échos déformés ou des souvenirs transformés de certains éléments ou passages du poème. On n'en cite que quelques exemples. Michel dit à sa sœur: "Lia, il ne faut pas pleurer, vous êtes si belle, comme une reine d'Égypte" (**CB**, p. 106), ce qui renvoie évidemment au contexte royal et égyptien du poème. Catherine, pour plaire à son mari, simule la mort: "Catherine faisait la morte (...) comme si elle eût été envoûtée sur place" (**CB**, p. 137). Comme plus tard Bernard, dans **H**, Michel ne veut que des nourritures fades: "Catherine lui prépara un peu de riz comme on offre aux morts" (**CB**, p. 104). Maquillant sa femme à petits traits précis, Michel est fasciné par sa beauté: "Comme c'est drôle, Catherine, tu as maintenant l'air d'une idole, avec tes prunelles bleues enchâssées dans le noir comme des pierres précieuses" (**CB**, p. 92). Et encore: "Lorsque Catherine parut, fière, innocente et parée, Michel tint à souligner lui-même le tour des yeux d'un trait bien dessiné" (**CB**, p. 92). Ce maquillage à la fois funèbre et égyptien se rattache directement à la représentation de la mort par la vivante (strophe

10). Mais ces exemples ne gagnent toute leur force que si l'on articule le poème et le récit à la structure signifiante d'un rite de passage.

De ce point de vue, **H** constitue la contre-épreuve: c'est, si l'on veut, le rite de passage inversé où un garçon fasciné inconsciemment par l'ombre (il a peur de descendre dans le Métro) se laisse séduire par l'image de la mère morte qui revient rajeunie. Là encore, il y a dédoublement: de la même façon que, dans **CB**, la vieille servante (Aline) et la jeune fille issue d'un milieu ouvrier (Catherine) étaient des doubles (celle-ci échappant à l'attrait de la mort, l'autre y succombant dans la révolte), dans **H**, pour le jeune couple de jumeaux formé par une danseuse qui veut vivre (Christine) et par un orphelin rêveur (Bernard), la Mort triomphe parce que le jeune homme veut retourner à la Mère morte entraînant son double lumineux et pathétique. Dans le poème, l'attrait de la Mort est représenté par les sept pharaons morts dans leurs chambres secrètes et rondes; dans **CB**, il correspond au couple incestueux formé par le frère et la soeur, Michel et Lia; dans **H.**, la mère morte qui revient jalouse prend la face de deux vampires: un vieil homme asthmatique et cruel violant et assassinant celle qui veut vivre; une fascinante fille maigre tuant amoureuxment celui qui accepte de tout son cœur le pacte avec la Mort.

Antoine Sirois à la fin de son article affirmait que "le scénario initiatique, devenu motif littéraire, peut constituer une survivance ou une nostalgie du sacré" (op. cit., p. 138). Il nous semble que le thème de l'initiation, chez Anne Hébert, va beaucoup plus loin et constitue un des nœuds primordiaux de son imaginaire et partant de sa poétique.

Lilian Pestre de Almeida
Lisbonne, 1998.

NOTES

- ¹ SIROIS, Antoine. L'initiation dans les récits d'Anne Hébert, in **Anne Hébert, parcours d'une œuvre**. Actes du colloque de la Sorbonne, Mai 1966. Québec, L'Hexagone, 1997, p. 131 - 138.
- ² HÉBERT, Anne. **Les enfants du sabbat**. Paris, Seuil, 1975. Indiqué désormais par **ES**.
- ³ HÉBERT, Anne. **L'enfant chargé de songes**. Paris, Seuil, 1992. Indiqué désormais par **ECS**.
- ⁴ In HÉBERT, Anne. **Poèmes**. Seuil, 1960, p. 59-61. Ce volume est indiqué désormais par **P**.
- ⁵ Voir en particulier BOUCHARD, Denis. **Une lecture d'Anne Hébert**. La recherche d'une mythologie. Cahiers du Québec/Hurtubise HMH, 1977, pp. 73-130. Cette longue analyse nous paraît parfois assez vague et impressionniste.
- ⁶ D'après Mircea Eliade, l'initiation implique une triple révélation: le sacré, la mort et l'érotisme. Voir ELIADE, M. **Le sacré et le profane**. Gallimard, 1965, p. 159.
- ⁷ In **Poésies complètes**. Montréal, Fides, 1949.
- ⁸ D'autres dieux peuvent s'incarner dans des faucons et on doit distinguer entre elles les effigies de Rê (avec le disque solaire sur la tête), de Monton (avec les hautes rémiges), de Sokaris (faucon momifié) etc. Reste cependant le fait qu'Horus est le grand dieu-faucon. Voir POSENER, Georges. **Dictionnaire de la civilisation égyptienne**. En collaboration avec Serge Sauneron et Jean Yoyotte. Paris, Fernand Hazan, 1970.
- ⁹ Ce n'est qu'à la fin du poème que le lecteur saura que le faucon est aveugle, car il a des prunelles crevées.
- ¹⁰ JUNG, C. et KERENYL, C. **Introduction à l'essence de la mythologie**. Paris, Payot, 1951, p. 194.
- ¹¹ Il faut lire "étonnée" au sens classique, le plus fort du terme, "troublée par une profonde émotion". Notons encore que c'est la marque du féminin dans les participes passés (étonnée, née) qui révèle initialement au lecteur que le *je* est féminin.
- ¹² **La terre et les rêveries du repos**. Paris, Corti, 1948, p. 217. Gilbert Durand y fait aussi allusion: pour lui, les fantaisies du passage périlleux s'associent au fil ombilical et labyrinthique qui constitue "le complexe d'Ariane". Voir **Le décor mythique de La Chartreuse de Parme**. Paris, Corti, 1970, p. 142.

- ¹³ JUNG, Carl. **L' Homme et ses symboles.**, p. 170.
- ¹⁴ Les labyrinthes sont des lieux symboliques importants: la cathédrale d' Amiens possède un magnifique labyrinthe sur les dalles du chœur .
- ¹⁵ Cf. JUNG, Carl. **L' Homme et ses symboles**, p. 157.
- ¹⁶ Corti, 1948, p. 217.
- ¹⁷ De cette confusion entre les personnes du discours chez Anne Hébert les exemples en seraient fort nombreux. A titre d' exemple, on signale tout simplement le personnage de Pauline Vallières, dans **ECS**, qui dit sans cesse *on*.. Cet *on* remplace *je, il, elle*, êtres humains et animaux:
- On est venu ce matin aboyer sous mes fenêtres.. On est parti pour je ne sais où oubliant son portefeuille sur la commode.. On a perdu ses élections, comme d' habitude.
- Qu' il s' agisse du chien du voisin, de son propre mari ou d' un homme politique bien connu, seul le "on" est de rigueur. Un jour, elle s' est coupé le doigt avec un tesson de bouteille et le sang coulait jusque sur sa robe. Elle a dit de sa voix sourde à peine perceptible:
- Il y a quelqu' un qui s' est coupé le doigt.(**ECS.**, p. 32)
- ¹⁸ Le mot *fil* se réfère encore, bien entendu, à la représentation du rêve comme un tissu ou réseau d' images.
- ¹⁹ **Des choses cachées depuis la fondation du monde.** Paris, Grasset, 1979, p 111 et suivantes.
- ²⁰ **Les jeux et les hommes.** Paris, Gallimard, 1958.
- ²¹ Op. cit., p. 223.
- ²² Paris, Seuil, 1970. Indiqué désormais par **K**.
- ²³ Paris, Seuil, 1958. Indiqué désormais par **CB**.
- ²⁴ Paris, Seuil, 1980. Indiqué désormais par **H**.
- ²⁵ Paris, Seuil, 1995. Indiqué désormais par **Aur**.
- ²⁶ Il ne nous intéresse pas ici de rappeler l'existence de vrais lits clos bretons comme le consigne Denis Bouchard dans sa lecture du poème (op. cit., p. 115.) Ce n' est pas le contenu dénotatif référentiel d' un lit clos breton qui lui confère une valeur poétique, mais son contenu connotatif. Du point de vue de la connotation, lits clos s'articulent avec portes fermées et chambres secrètes.
- ²⁷ La cohérence de l'univers hébertien fait que l'on retrouve même dans un récit apparemment "différent" de ses autres récits des constantes de son imaginaire.

- ²⁸ Au Camposanto de Pise, par exemple.
- ²⁹ Le riz comme aliment offert aux morts apparaît dans **CB** et **H**.
- ³⁰ Une étude systématique sur les images de l'arbre chez Anne Hébert permettrait de dégager l'importance et la diversité du thème: arbre poteau mitan du monde, arbre généalogique, arbre de la science et du mal, forêt qui se met en marche encerclant le coupable, forêt des vivants et des morts etc.
- ³¹ Ainsi que pour les vampires Bottereau et Héloïse dans **H**.
- ³² Paris, Bordas, 1981.
- ³³ PAGÉ, Pierre. **Anne Hébert**. Ottawa, Fides, 1965, p. 43.
- ³⁴ **CB**, p. 175.
- ³⁵ Op. cit., p. 57.

