

Les Cahiers Anne Hébert

Le rire de la sorcière dans *Les enfants du Sabbat* d'Anne Hébert

Nathalie Watteyne

Number 17, 2021

Femmes et fantastique au Canada

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1079389ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1079389ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (print)

2292-8235 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Watteyne, N. (2021). Le rire de la sorcière dans *Les enfants du Sabbat* d'Anne Hébert. *Les Cahiers Anne Hébert*, (17), 48–69. <https://doi.org/10.7202/1079389ar>

Article abstract

On ne saurait faire l'économie de l'ambiguïté inhérente au fantastique pour l'interprétation des *Enfants du Sabbat* d'Anne Hébert. Nous voudrions réfléchir à la visée fantastique de ce roman en montrant que l'auteure se livre dès 1971 à une recherche préparatoire considérable, par la lecture d'ouvrages relatifs à la sorcellerie (surtout, mais pas seulement). Elle se consacre ensuite à un travail d'écriture et de réécriture pour nuancer les rires sorciers de Philomène Labrosse, dite la Goglué, dans la campagne québécoise des années 1930, où sévit non moins répandue qu'en ville la pauvreté, et de sa fille, devenant au début des années 1940 soeur Julie de la Trinité, qui provoque le chaos au couvent des dames du Précieux-Sang. Enfin, nous voudrions distinguer un autre rire, celui jubilatoire de l'auteure. Nous voudrions faire ressortir la dynamique qu'entretiennent les registres fantastique et grotesque, à partir de certains jeux de voix, tant dans l'énoncé qu'en ce qui se rapporte à l'énonciation. La prise en compte des deux plans langagiers apparaît nécessaire pour mieux comprendre le rire carnavalesque, et proprement fantastique, de la construction romanesque.

© Nathalie Watteyne, 2021



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Le rire de la sorcière dans *Les enfants du Sabbat* d'Anne Hébert

NATHALIE WATTEYNE

CRILCQ-Université de Sherbrooke

Le motif de la descente en enfer pour y sonder « l'envers du monde »¹, qui trouve son origine dans le recueil de poèmes *Le tombeau des rois*, en 1953, traverse l'œuvre d'Anne Hébert et est repris sur le mode fantastique dans trois romans consécutifs : *Les enfants du Sabbat* en 1975, *Héloïse* en 1980 et *Les fous de Bassan* en 1982. Ce cycle s'amorce après la parution de *Kamouraska* en 1970, roman qui conférait déjà une puissance maléfique à certains personnages².

On se souviendra que, dans *Héloïse*, l'héroïne éponyme envoûte Bernard, après que l'épouse de celui-ci a été vampirisée, pour le conduire, en somnambule consentant, chez les morts. Mais la traversée des ténèbres n'est pas que mythique chez cette auteure qui s'inspire de souvenirs d'enfance et de faits divers pour construire ses romans. Elle se sert d'une telle traversée pour dire son indignation face aux violences que l'on fait subir aux innocents, piégés dans leurs désirs par des êtres qui eux-mêmes ont été pervertis dans leur jeunesse. Deux adolescentes sont de la sorte sacrifiées dans *Les fous de Bassan* : un jour de grand vent, Olivia et Nora sont tuées après avoir été agressées par leur cousin Stevens, qui les jette à la mer. La communauté protestante soudée de Griffin Creek, qui évoluait dans un univers perturbé par la promiscuité incestueuse, les sévices physiques et psychologiques, reste hantée à jamais par les fantômes du passé.

Mais le roman où l'on trouve le plus d'effets de fantastique, et qui reste en cela le plus sibyllin de l'auteure, est *Les enfants du Sabbat*. Cloîtrée dans le couvent des dames du Précieux-Sang, sœur Julie de la Trinité, de son vrai nom

¹ Sur la reprise dans l'œuvre de « L'envers du monde », qui est le titre d'un poème rédigé en 1951, et sur la volonté qu'expriment les personnages de rejoindre en imagination la « part maudite » du désir, voir l'essai de Mélanie Beauchemin (2021).

² Le servante Aurélie, qui tente d'empoisonner Antoine Tassy et qui est accusée de complicité dans le meurtre de ce dernier, est perçue comme une « sorcière ». George Nelson apparaît tout à la fois comme « un diable américain » et le jouet de la « malfaisante » Elisabeth. Que dire encore de ce personnage de femme qui se dit tour à tour « femme de théâtre » et « sorcière », et qui, après avoir passé sa vie à préserver les apparences, voit de sa fenêtre, à la fin du roman, le personnage énigmatique de la « femme noire » circuler librement dans la rue...

Julie Labrosse, revisite en songe, dès l'incipit, la cabane de la montagne de B...³ où elle a grandi dans l'ombre de ses parents sorciers. Dans sa cellule de postulante, elle a des visions non équivoques de la cabane où elle a été violée à quelques reprises par son père Adélarde et dans laquelle sa mère Philomène a été « brûlée vive⁴ » par un des villageois qui s'est retourné contre elle, à la suite de l'avortement qui a causé la mort de sa femme, Malvina Beaumont.

Alors qu'elle s'apprête à prononcer ses vœux perpétuels, Julie revoit avec netteté les images de son enfance malheureuse. À la requête de son frère Joseph, parti combattre les forces de l'Axe en Europe, elle avait pourtant consenti à rejoindre le bon côté du monde. Mais c'était avant qu'il rompe leur alliance secrète⁵, en convolant en justes noces avec Peggy, une Anglaise que la protagoniste n'hésite pas à rebaptiser jalousement « Piggy ».

Forte de son don qui consiste à sentir les désirs d'autrui, Julie traverse des crises au cours desquelles elle paraît investie de pouvoirs surnaturels chaque fois qu'elle renoue avec son enfance marquée par la misère et l'abandon. Jamais ne voit-elle avec autant d'acuité les fantasmes de ses interlocuteurs que lorsqu'elle se souvient de son amour pour Joseph, qui lui envoie des lettres de « *Somewhere on the front* ». Elle le devine au loin, plus beau et plus souffrant même que Jésus :

La sueur lui coule le long des joues. *Le plus beau parmi les enfants des hommes*. Il a maigri, je suis sûre qu'il a maigri. Il est plus maigre que le Christ sur la Croix. Plus beau infiniment aussi. C'est lui que j'adore en secret. Je sais que c'est un sacrilège. Que pas un des prophètes ne s'avise de compter ses os. Moi seule ai ce droit⁶. (OC3 : 98 ; l'auteure souligne)

³ Décor inspiré de la montagne de Bélair, près de Sainte-Catherine, la ville de campagne en banlieue de Québec où la famille Hébert passe ses étés et près de laquelle Anne se souviendra d'être allée chercher chez un particulier de la « bagosse », un alcool de fabrication clandestine. (Entrevue avec Paule-France Dufaux, 1975 : C2) Dans les années 1930 et 1940, on achetait encore de l'alcool de contrebande au Québec, bien que, contrairement au reste de l'Amérique du Nord, la prohibition des boissons alcoolisées ait pris fin avec l'adoption de la Loi sur les boissons alcooliques en 1921.

⁴ Hébert, 2014 : 217. Désormais OC3.

⁵ « Blottis l'un contre l'autre, sans aucune parole échangée, le petit garçon et la petite fille se promettent alliance et fidélité, désirant de toutes leurs forces faire front commun contre les puissances de la cabane et de l'hiver » (OC3 : 153). Dans la dactylographie, Anne Hébert avait écrit « alliance, assistance et fidélité ». Elle rature le mot « assistance », puisqu'en effet, si Julie reste fidèle au serment d'antan, elle n'a jamais promis de porter secours à celui-là seul qui l'a aimée, d'autant qu'il la trahit une première fois en l'abandonnant à son triste sort dans la forêt.

⁶ L'édition critique signale l'emprunt au Psaume 45,3, qui rend gloire au Christ ressuscité. Anne Élaïne Cliche (2016) y lit avec justesse la profanation du sacré, Joseph étant le christ adoré de la protagoniste. Mais outre le renversement des valeurs, le grotesque a ici pour fonction de rendre

En transe, elle débusque les désirs inavoués au couvent, qu'elle met sens dessus dessous, ce qui lui permet d'expérimenter ses pouvoirs pour espérer atteindre, en Europe, Peggy et son enfant, puis Joseph. Dans sa fureur démoniaque, elle les tuera à distance, à tout le moins le croit-elle dans son délire jaloux. L'hérétique est-elle en proie à des hallucinations ou est-elle toute-puissante en vertu de ses pouvoirs de sorcière?

Dans un premier temps, nous voudrions réfléchir à la visée fantastique du roman en montrant que l'auteure se livre dès 1971 à une recherche préparatoire sérieuse et considérable, par la lecture d'ouvrages relatifs à la sorcellerie (surtout, mais pas seulement), à la vie animale, à la superstition et à la psychanalyse. Elle se consacre ensuite à un travail d'écriture et de réécriture pour nuancer les voix sorcières de Philomène Labrosse, dite la Goglué, dans la campagne québécoise des années 1930, où sévit non moins répandue qu'en ville la pauvreté, et de sa fille, devenant au début des années 1940 sœur Julie de la Trinité, qui provoque la terreur et le chaos au couvent des dames du Précieux-Sang. Enfin, nous voudrions distinguer un autre rire, celui souvent jubilatoire de l'auteure, dans ce roman qu'elle considère tout à la fois réaliste et « surréel⁷ », comme elle le dira de diverses façons sur différentes tribunes après la publication de son livre en 1975. Nous voudrions ainsi faire ressortir la dynamique qu'entretiennent les registres fantastique et grotesque, à partir de certains jeux de voix, tant dans l'énoncé qu'en ce qui se rapporte à l'énonciation. La prise en compte des deux plans langagiers est en effet nécessaire pour mieux comprendre, non pas tant les pouvoirs réels ou irréels de Julie, mais le rire carnavalesque, et proprement fantastique, de la construction romanesque.

Lectures plurielles d'un roman atypique

On ne saurait faire l'économie du fantastique pour l'interprétation de ce texte, dont les lectures critiques sont non seulement nombreuses, mais divergentes, avec des positionnements antinomiques sur le profane et le sacré d'une part, et

la violence du non-dit qui marque la transition entre deux mondes et la perte du sens pour tous les personnages. Le syntagme : « L'enchantement de la violence » (*OC3* : 172), qui tient lieu de titre à cet article, se rapporte dans le roman au viol de Julie par son père, rite d'initiation au mal important, mais qui à lui seul n'appelle pas un espace fantastique, dont la fonction est de révéler la crise des valeurs qui marque le passage problématique d'un univers de référence à l'autre.

⁷ « Je l'ai écrit avec beaucoup de joie », affirme-t-elle quelques semaines après la sortie du livre, avant d'ajouter : « Et moi je prétends que mon roman est réaliste d'une certaine façon, mais il y a aussi du surréel, et je croyais que ce côté-là serait mal accepté. » (Hébert dans Paquette, 1975)

sur le sens du désir hystérique d'autre part, que ces positionnements soient féministes, psychanalytiques ou autres⁸. Pour intéressantes que soient ces lectures, l'œuvre, qui ne se veut pas didactique, ne peut que se dérober aux explications qui en réduiraient la portée, en maintenant l'ambiguïté tout au long du texte, comme l'a noté Michel Lord en 1984. Les 54 fragments du roman n'ont pas été écrits pour répondre à la question de savoir si Julie est hystérique ou toute-puissante, mais pour offrir de nouveaux éclairages sur ce qui, relégué aux marges du vraisemblable, resterait autrement dans l'ombre. Telle est bien d'ailleurs la fonction de l'imagination fantastique selon Bozzetto et Huftier (2004). Au Québec, ce qu'on cherche à oublier vers 1970, c'est la misère générale dans la première moitié du XX^e siècle : chômeurs, ouvriers ou paysans peu instruits, mères de familles nombreuses et enfants livrés à eux-mêmes, dominés par un régime conservateur qui partage son pouvoir paternaliste avec un clergé catholique sclérosé.

L'approche modale, plutôt que générique, que nous privilégions ici, ne cherche pas à redéfinir un courant historiquement déterminé ni n'appelle de questionnement sur l'appartenance des *Enfants du Sabbat* au fantastique ou au réalisme magique⁹. Dans la mesure où le cadre fantastique « classique » renvoie au XIX^e siècle européen, les discussions sur le fantastique aux XX^e et XXI^e siècles invitent forcément à situer le texte dans une optique fantastique nouvelle et à faire ressortir son hybridité formelle (et ce fut pour Anne Hébert la quête du roman poétique qui lui fit découvrir le fantastique¹⁰). Reste, pour ultime rempart de la pensée par genres et courants littéraires, l'adoption d'une approche postcoloniale, hors de tout structuralisme, qui autoriserait une lecture sociocritique des effets de fantastique nord-américains, mais dans un positionnement plus identitaire et politique.

Dans la perspective qui est la nôtre, rares semblent les articles ayant porté sur les enjeux textuels et contextuels de ce roman atypique. En 1982, Ruth Major a démontré qu'il présente des structures internes analogues à celles de

⁸ Sur la colère subversive de la sorcière, voir Lori Saint-Martin (1997). Sur la sorcière-justicière, et la colère de Julie dirigée contre les discours de la pureté et de la naissance, voir la thèse de doctorat d'Ariane Gibeau (2018). Sur la sorcière hystérique dans la littérature contemporaine, voir la thèse de Maryse Sullivan (2019). Pour une lecture psychanalytique de l'héritage catholique et du corps hystérique de Julie dans l'œuvre, voir Anne Elaine Cliche (2016).

⁹ Pour une étude du réalisme magique dans *Les enfants du Sabbat*, voir la thèse de Stéphanie Walsh Matthews (2011).

¹⁰ Anne Hébert oppose au roman réaliste, qui, selon elle, est « une impasse » au XX^e siècle, le roman poétique, à la fois plus « concentré », onirique, « surréal », et porteur de fantaisie (voir notamment l'entretien avec Jean-Pierre Salgas, 1985 : 18).

Kamouraska. Marginalisées, notamment par une « initiation problématique à la sexualité », Elisabeth et Julie ne parviennent pas en leur vie adulte à « se conformer au code social, pour accéder au bonheur », ce qui a pour conséquence la fuite de l'être aimé, George ou Joseph, et appelle, on peut le présumer, à un « retour aux sources », au terme de leur aventure. Le fonctionnement particulier des *Enfants du Sabbat* tient à la présence du sacré et du profane, dont la dynamique repose principalement sur

des couples antithétiques : Dieu/Diable, religion/sorcellerie, sacré/sacrilège, bien/mal, Genèse de la Bible/Genèse de la Sorcellerie. La religion ne peut donc être isolée de la sorcellerie (Major, 1982 : 467).

D'autres études ont cherché à expliquer une telle dualité de sens. L'une, de Janet M. Paterson, a fait ressortir un jeu de « renvois intertextuels », notamment à la Bible, interagissant avec les « inversions structurales » qui régissent les codes de la sorcellerie et du sacré. Paterson en concluait que le roman,

tout en décrivant selon des modèles stéréotypés le fonctionnement essentiellement parodique de la sorcellerie, met en place au niveau du sous-texte, une représentation différée de systèmes déjà inversés, un rire du rire, et à certains moments, une parodie de la parodie (1986 : 66).

L'autre, de Julie Gasse (2001), a porté sur l'identité tripartite de Julie (la Puce, Labrosse et de la Trinité), qui affecte la narration. Si, tout comme Major, Gasse rapporte tous les jeux narratifs à la protagoniste – ce qui n'est pas la position que nous défendons ici –, elle n'en note pas moins judicieusement « le rôle exercé par les parenthèses dans le dévoilement des ambitions obscures de Julie » (2001 : 40-41). Les marques de la subjectivité, telles qu'énoncées entre parenthèses comme des didascalies au théâtre, attestent au contraire de l'implication de l'auteure, qui semble privilégier une narration non fiable à la troisième personne pour introduire « des mécanismes textuels qui en partie alimentent, voire favorisent la non-fiabilité du récit » (Mazet, 2020 : 9).

Il est certain, en tout cas, qu'Anne Hébert maintient ici un discours volontairement ambigu. C'est ce qui fait dire à Georges Desmeules que les vecteurs fantastique et humoristique présentent des fonctions communes : « En effet, le fantastique possède, du fait même de sa nature esthétique fondée sur l'ambiguïté, un potentiel humoristique » (2000 : 83). S'il est vrai que l'un comme l'autre registres doivent rester indéterminés pour être dits, le fantastique et le

grotesque jouent ici, selon nous, des rôles moins « analogues » que complémentaires.

Dynamiques de la lecture et de l'écriture

La publication au Seuil de *Kamouraska* provoque, chez le lectorat, l'attente d'un livre semblable à celui coiffé par l'éditeur du bandeau « roman d'amour, de fureur et de neige ». Mais ce que prépare l'auteure va prendre tout le monde de court, tant au Québec, où la plupart relégueraient volontiers aux oubliettes du passé les mœurs et rituels catholiques, qu'en France, où cette histoire de couventines détonne avec la production post-soixante-huitarde de l'heure et suscitera l'incompréhension, si ce n'est l'indifférence, à commencer par celle de ses éditeurs¹¹.

Quelques mois après le succès de *Kamouraska*, c'est dans son tout nouvel appartement parisien de la rue de Pontoise qu'Anne Hébert commence à imaginer son histoire fantastique. Elle a une bonne idée du roman qu'elle souhaite produire, ce qui lui demande beaucoup de lectures. Ces recherches, affirmera-t-elle quelques années plus tard, l'ont « fascinée et en même temps toujours terrorisée » (entrevue avec Michèle Cédric, 1983).

La toute récente numérisation du contenu de sa bibliothèque personnelle à l'Université de Sherbrooke¹² révèle la présence de plusieurs livres dont l'achevé de publication date de 1971 à 1973, et qui semblent se rapporter à un tel travail préparatoire. Une première liste sur la sorcellerie figure dans le roman¹³. Mais

¹¹ Le 29 avril 1974, elle soumet à son éditeur une première dactylographie intitulée « Petits enfants du Sabbat », mais les rapports de lecture sont accablants, et elle doit soumettre une seconde version de son roman le 17 décembre de la même année. François-Régis Bastide et Denis Roche, alors conseillers littéraires au Seuil, ne comprennent toujours pas en décembre 1974 et janvier 1975 la dimension carnavalesque de cet écrit et font de nouvelles recommandations. Le prière d'insérer, rédigé par Jean Cayrol en septembre 1975, le présente comme « l'histoire de possession d'une Sœur par le Diable » (Archives du Seuil, IMEC). Le roman paraît le même mois.

¹² Nous remercions le CRSH pour la subvention accordée à cette recherche sur l'étude des archives pour la compréhension de la poétique de l'écrivaine.

¹³ « Ouvrages consultés » (OC3 : 241). Soit, par ordre chronologique de parution : *La sorcière* de Jules Michelet (1966 [1862]) ; *La sorcellerie : le sixième sens et nous* de Justine Glass (1971) ; *Les dossiers secrets de la sorcellerie et de la magie noire* de François Ribadeau Dumas (1971) ; *La sorcellerie au Québec du XVII^e au XIX^e siècle* de Robert-Lionel Séguin (1971, en deux exemplaires, avec une carte indiquant les « endroits où l'on relève des cas de sorcellerie au Québec ») ; *Les sorcières et leur monde* de Julio Caro Baroja (1972) ; *Les sorcières*, catalogue de l'exposition préparé par Maxime Préaud (1973). Le livre de Robert Mandrou (1968), *Magistrats et Sorciers en France au XVIII^e siècle*, Paris, Plon, qui figure dans la liste insérée dans le roman, ne se trouve pas dans la bibliothèque personnelle. S'ajoutent, à cette liste de l'auteure,

bien d'autres textes vont lui être utiles : ceux relatifs à la psychologie, au comportement humain ou animal, à la vie religieuse en France et à la vie sexuelle en Nouvelle-France¹⁴.

Des romans fantastiques aussi. Elle se procure, après 1967, un premier titre d'Henry James¹⁵ : *Le tour d'écrou*, une histoire de fantômes où l'on ne peut décider si les apparitions sont d'ordre surnaturel ou émanent des fantômes morbides de la gouvernante. C'est aussi en français qu'elle peut lire *Les Diables de Loudun. Étude d'histoire et de psychologie* d'Aldous Huxley, dont l'édition anglaise est en 1952, mais qui paraît chez Plon en 1971. Dans ce roman qui s'inspire d'un drame réel, elle peut lire des cas de possession d'Ursulines du XVII^e siècle qu'on ligote et qui se contorsionnent pendant qu'on tente de les exorciser. La même année, ce roman est adapté au cinéma par Ken Russell, sous le titre *The Devils*, qui remporte à la Mostra de Venise le prix du meilleur film étranger. Dès 1968, on peut voir dans les cinémas *Rosemary's Baby*, le film d'horreur fantastique de Roman Polanski, adapté du roman catholique et sacrilège à la fois de l'Américain Ira Levin paru un an plus tôt (le catholicisme dans ce roman crée une opposition saisissante avec la gestation, par la protagoniste, de l'Antéchrist). Si Anne Hébert a vu *L'exorciste*, de William Friedkin, adapté du roman éponyme de William Peter Blatty (1971), lui-même inspiré d'un fait divers des années 1940, ce ne peut être que trois mois avant la remise de la seconde version de son roman au Seuil¹⁶. Le film, qu'on peut voir

les titres des trois livres que possède l'abbé Flageole, dont le *Malleus Maleficarum*, ou *Marteau des sorcières* (OC3 : 164).

¹⁴ En voici une sélection, par ordre chronologique de parution : *Maternité et biologie* de Jean Rostand (1966, achevé d'imprimer en 1969) ; *Évolution et sexualité des plantes* et *Drogue et plantes magiques* de Jean-Marie Pelt (1970 et 1971) ; *La vie libertine en Nouvelle-France au XVII^e siècle*, 2 vol., de Robert-Lionel Séguin (1972) ; *La véritable enfance de Thérèse de Lisieux : névrose et sainteté* de Jean-François Six (1972). Sur le mauvais œil : *Psychologie de la superstition* de Conrad Zucker (1972). Sur la voyance et les hallucinations sauvages : *Œuvres complètes* d'Arthur Rimbaud (1972). De William Faulkner, un écrivain qui exercera une influence considérable sur son œuvre, elle se procure *Le bruit et la fureur* et *Sanctuaire* (achevés d'imprimer en 1972). Sur la psychanalyse : *Freud* d'Octave Mannoni (1968, achevé d'imprimer en 1970) ; *Les 50 mots-clés de la psychanalyse* de Jacques Chazaud (1973) ; et *Le cauchemar* d'Ernest Jones (1973). Sur l'anatomie et la biologie : *Évolution et modification du comportement : l'inné et l'acquis* de Konrad Lorenz (1974) et *Le Larousse médical illustré* du Dr Galtier-Boissière (dir.) (1974).

¹⁵ Roman qui paraît dans la collection Marabout Fantastique en 1968. Durant la période d'écriture, elle a pu se procurer deux autres titres de James : *Les ailes de la colombe* (1969) et *La redevance du fantôme : nouvelles* (1974).

¹⁶ Le 6 février 1974, elle a dactylographié 534 feuillets. Le lendemain, elle veut se documenter encore et demande à son frère Pierre des titres et en-têtes de journaux québécois pour la période de la Seconde Guerre mondiale. Le 16 mars, elle lui dit tenir une dactylographie de 555 pages. Se sont donc ajoutés 21 feuillets.

aux États-Unis en 1973, ne sort en France qu'en septembre 1974. Elle n'a pas pu voir *Carrie* (1976) de Brian de Palma, adapté du roman de Stephen King (1974), où un personnage d'adolescente se venge de l'éducation religieuse de ses parents et des humiliations que lui ont fait subir ses camarades d'école au bal de finissants du secondaire. Mais ces méga-productions sont dans l'air du temps et participent à l'imaginaire social et culturel des années 1970. Mentionnons également qu'elle a visité, dans les premiers mois de 1973, une exposition à la Bibliothèque nationale de France dont elle a conservé le catalogue, qui était consacrée aux sorcières. En octobre 1975, elle confie au journaliste Pierre Paquette avoir écouté nombre d'émissions radiophoniques françaises où sont rapportés d'anciens procès de sorcellerie.

Au milieu des années 1970, les écrits sur les femmes sorcières connaissent un certain engouement. Sa grande amie Monique Bosco, de même que celle qui le deviendra en 1978, Hélène Cixous, imaginent chacune une figure de sorcière : la première publie *New Medea* en 1974 et la seconde, « Le rire de la Méduse » dans la revue *L'Arc* un an plus tard. Anne Sylvestre compose en 1975 la chanson « Une sorcière comme les autres » qui sera bientôt interprétée par Pauline Julien, laquelle chante aussi des poèmes d'Anne Hébert. Enfin, si elle lit la nouvelle « Le Diable » pendant cette période, ce ne peut être qu'à la toute fin du processus créateur, puisqu'elle dépose la seconde dactylographie de son roman à l'éditeur le 17 décembre 1974, et qu'elle acquiert le livre de Tolstoï le même mois, comme l'indique la note manuscrite : « 12/74 » sur la couverture intérieure de son exemplaire en français.

C'est en lectrice aussi bien qu'en spectatrice qu'elle trouve donc l'inspiration nécessaire à la construction de son personnage de la sorcière. En plus de ces influences récentes, elle met à profit les lectures de son enfance : on pense tout de suite à « Hansel et Gretel » ou au « Petit Poucet¹⁷ », enfants perdus dans la forêt et livrés à la merci de la sorcière ou de l'ogre. Mais c'est aussi en lectrice de Baudelaire et de Poe qu'elle choisit d'adopter une position ambiguë par rapport au satanisme et aux forces agissantes du mal, transposées dans les lieux de la cabane de la montagne de B... et du couvent de Québec.

¹⁷ Elle possède l'édition de Gilbert Rouger (1967) des *Contes* de Perrault.

Rendre les projections délirantes de Julie dans l'espace fantastique

De Michelet, Anne Hébert retient certains traits archétypaux de la sorcière, qui désobéit aux préceptes du clergé, a des connaissances médicales et pratique des avortements, et passe de la magie du rêve au pouvoir de la parole en concluant des pactes avec le diable. L'hypersensibilité de la sorcière (le « sixième sens » qui l'intéresse dans sa lecture de Justine Glass) lui permet de visiter la psyché d'autrui, qu'elle domine au point de rendre confus, grâce à son intériorité labile, à moins que ce dernier parvienne à brider sa voyance en la ramenant à son identité poreuse. En transe, elle a des états de conscience qui ne peuvent être appréhendés qu'à partir de signes extérieurs. Quand les lieux et les temps se mélangent, elle est avide de savoir ce que l'entre-deux peut lui révéler en termes de connaissances ou de vérité, et elle retrouve ainsi la fluidité de son désir. Au fur et à mesure qu'elle découvre l'étendue de ses pouvoirs, Julie s'ensauvage, troque ses habits de religieuse pour des oripeaux qui signalent sa fière appartenance à la lignée des sorcières depuis l'arrivée en Nouvelle-France de Barbe Hallé¹⁸.

Au couvent, les paroles audibles et les silences contemplatifs sont requis, mais les chuchotements malins vont bon train. Dans ce lieu d'asservissement de la parole des femmes, tout manquement aux règles de la communauté est sanctionné. Anne Hébert, qui a fait une partie de ses études secondaires chez les religieuses de la Congrégation de Notre-Dame de Québec, en a fait l'expérience : elle sait qu'il s'agit là d'un espace rêvé pour rendre l'interdit qui pèse sur le désir et l'agressivité refoulée qui en découle, et pour le redéployer sous la forme d'un crescendo grotesque¹⁹.

À la confesse, il y a d'abord les propos vexatoires de l'abbé Migneault, selon lequel « mentir » serait dans la « nature » même de Julie (*OC3* : 99). Et la froideur sadique de la mère supérieure dans toutes les pièces du couvent. Et les intentions lubriques du médecin dans son automobile ou la nuit. Et l'amour fétichiste des beaux tissus d'apparat qui égare le grand exorciseur venu palper l'hérétique. Tous servent de repoussoirs à Julie, qui puise assez de forces dans l'univers païen de son enfance, pour transformer les humiliations subies en

¹⁸ Débarquée quelques mois plus tôt en Nouvelle-France, cette jeune Française, née en 1645, fut déclarée possédée en 1660. Elle recouvrit toutefois la santé après l'arrestation du meunier qui l'avait harcelée en se prétendant sorcier.

¹⁹ Le grotesque produit un « effet de choc » sur le lectorat, et le confronte ainsi à la révision de son univers de référence : « Quelque chose qui est familier et digne de confiance est soudainement rendu étrange et inquiétant. Cela a en grande partie à voir avec le caractère conflictuel fondamental du grotesque, avec le mélange de caractéristiques incompatibles qui en émane. » (Thomson : 58-59 ; nous traduisons)

trophées de guerre. Anne Hébert, quant à elle, se livre à une satire féroce des travers humains et des péchés capitaux, la luxure ou l'envie. Comme l'indique Paule Lebrun, la crise est un rituel de renouvellement de la vision : « En termes chrétiens, cela s'appelle de la possession ou de la sorcellerie. En termes psychiatriques, cela s'appelle de l'hystérie. » (Lebrun, 1976 : 44) Les jurons, imprécations et autres signes ostentatoires de la vulgarité de Julie, une novice jusqu'alors réservée, trahissent ses origines sociales et son ras-le-bol envers l'hypocrisie des uns et des autres, à la cabane comme au couvent. Chaque fois qu'elle s'ensauvage, sous l'impulsion des images qui l'obsèdent depuis l'enfance, elle exprime un mal-être inhérent à sa vie de femme brisée. Elle use pour ce faire de « l'arme des opprimés » (Chollet, 2018 : 30) : la magie.

L'œil « jaune » et le rire mauvais de Julie émanent d'une série de désastres : l'inceste avec son père qui l'a violée ; la négligence de Philomène, qui l'a droguée pour son initiation au mal, et qu'elle a vu périr par le feu ; son mariage avec Dieu, qui ne cesse d'être reporté ; le pacte ancien avec son frère, rompu dès lors qu'il en épouse une autre. Le fantastique va naître du télescopage des univers profane et sacré et déboucher sur une violence inouïe, au couvent comme sur le front. Ainsi les bonnes intentions, qui sont le leitmotiv des uns et des autres, occasionnent des épisodes étranges avant le sacrement du mariage, pour atteindre leur acmé après que Julie tombe sur la photo de mariage de son frère avec Peggy. La première cérémonie est interrompue, parce que le sens donné au mariage avec Dieu est perdu en raison de l'absence de sentiment religieux, et parce que le sacré, pour Julie, tient à une autre alliance, tout aussi impossible, contractée dans l'enfance avec son frère. Dès lors qu'elle voit sur la photographie la célébration du bonheur de Joseph et de son épouse, il s'agit de rompre les deux alliances, la sacrée comme la profane.

Les deux mariages catastrophiques éclairent toutes les violences jusqu'alors restées dans l'ombre. À ce qui se présente comme une suite de mésalliances correspond l'effondrement des valeurs du passé : « C'est ce spectre du mariage qui va provoquer la fin d'un monde²⁰. » (Huftier, 2015 : 117) Et sœur Julie retrouve, du moins en imagination, le pouvoir perturbateur que lui a

²⁰ Je remercie Arnaud Huftier pour ses explications sur le rôle-pivot du mariage catastrophique, avec son cortège de violences inouïes qui interrompent la cérémonie sacrée, dans le récit « hanté » en Occident, ainsi que sur les éléments de contextualisation spécifiques à chaque culture au moment de son passage à la modernité, depuis *Le château d'Otrante* d'Horace Walpole (1764). Ces violences, incompréhensibles aux yeux des personnages, peuvent s'expliquer par le déclin religieux concomitant au temps de la composition. La crise des valeurs crée un tiraillement quant à l'intelligibilité même du sacré dans le temps de l'histoire racontée (Huftier, 2015 : 117-126).

transmis ses parents : « Tu es ma fille et tu me continues »²¹ (OC3 : 138). En toute logique, c'est la voix de sa mère sacrifiée qu'elle entend, et non pas celle de son père qui l'a possédée et a diabolisé son corps, mal à la source de tous les maux à la cabane et du scintillement de toutes les magies au couvent. Plus loin, elle entendra de nouveau Philomène, « à travers un étang », l'exhorter à « exercer le pouvoir qu'elle possède » (OC3 : 206). Mais Julie a peur de brûler comme sa mère, dont elle garde l'image traumatisante de ses restes calcinés (OC3 : 188). Elle choisit de se montrer plus sournoise et prudente que sa mère dans l'usage de ses dons.

Confiants et libres dans la nature jusqu'à ce que les villageois lynchent leur mère sorcière, et que leur père, le Diable, prenne lâchement la fuite, les enfants n'ont eu d'autre choix que de se retrancher en forêt, jusqu'à ce que Joseph décide de s'enrôler comme soldat pour combattre les forces du mal en Europe, et presse Julie d'oublier la sorcellerie.

Si, trois ans plus tard, Julie traque avec avidité les signes du retour des siens, en espace surnuméraire où elle se tient et en ce temps de l'inconscient sauvage où elle n'a pas peur des représailles, c'est bien parce qu'on l'a dépossédée de tout amour. Le travail de remémoration auquel elle se livre, alors qu'autour d'elle on ne cesse de faire état de son amnésie, se manifeste par des visions et des rires qui en leurs variétés ramènent au sens enfoui. Leur fonction consiste précisément à débusquer ce sens. Telle est la construction moins sacrilège que visionnaire d'Anne Hébert.

Les rires de Julie lui viennent de ses parents, sont là pour la protéger de la honte et du mal inhérents à la crise qu'elle affronte, mais n'en sont pas moins différents des leurs. Philomène a le rire « gras » et « la voix rauque » d'une femme de peu d'éducation, qui parvient à Julie à travers les odeurs de la cuisine : « encore des patates et pis à moitié pourrites » (OC3 : 86). En raison de la grossièreté et du contentement qui en émanent, son visage « ricanant » est même perçu comme « hideux » par sa fille (OC3 : 130). Des années plus tard, au couvent, sœur Julie développe une « voix rauque qui ne semble plus être la sienne » (OC3 : 156), mais quand elle emprunte une langue relâchée, cette langue

²¹ Reprise des mots de la mère acariâtre de François dans « Le torrent », nouvelle dont l'auteure dit s'être inspirée pour rendre la violence qui caractérise cet écrit de 1944-1945. La violence dans l'œuvre narrative renvoie le plus souvent à la période historique de la Seconde Guerre mondiale, qui correspond aussi pour Anne Hébert à des années de claustration à la suite d'une erreur de diagnostic médical (lettre à sa mère du 21 avril 1964, collection particulière, Québec).

n'est pas de la même nature que celle de la mère, jouisseuse indolente, laquelle s'adonne sans culpabilité aux plaisirs terrestres. Le « rire mauvais » et les « fous rires » de Julie témoignent au contraire de sa nervosité, avivée par la sauvagerie qui fait retour pour qu'elle brise ses chaînes, à commencer par la promesse à Joseph de devenir moniale.

Des visions troubles aux hallucinations assassines et des sourires dociles au rire satanique, la transformation de ce personnage suit une trajectoire ascendante. Son « état d'éveil suraigu » (*OC3* : 93) survient en même temps que ses maux de tête et autres élancements à la nuque. Ces tensions corporelles sont mises en rapport avec son mariage imminent avec Dieu, qui ne cesse d'être retardé : « — J'ai presque toujours mal à la tête. Mais, à mesure que la date prévue pour ma profession approche, ça devient intolérable. [...] Par deux fois déjà j'ai dû ajourner la date de ma profession... » (*OC3* : 91) Consciente de son trouble, elle confie à la supérieure du couvent : « Je n'aspire qu'à prononcer mes vœux le plus rapidement possible. » (*OC3* : 94) Mais la réponse de cette dernière n'a rien pour rassurer la jeune aspirante : « Si vous n'arrivez pas à prononcer vos vœux perpétuels à la prochaine prise d'habit, en septembre, vous êtes perdue. Je ne puis plus rien pour vous. Notre couvent vous rejettera et le monde vous reprendra, pour votre damnation, sans doute. » (*OC3* : 95) L'ironie de ce « sans doute » inspire une anxiété plus grande encore, et l'idée de rester à jamais prisonnière de la société fermée des religieuses, suscite des vertiges, ainsi que de premières visions délirantes, quant à elles associées aux punitions des damnés. Julie impressionne sœur Gemma, et le lectorat aussi faut-il préciser, quand elle passe en automobile devant la maison de Madame Talbot, sur la Grande-Allée, et que son hypersensibilité la téléporte au chevet de cette inconnue, maltraitée par son époux notaire, qui rend l'âme au même instant (*OC3* : 93). Julie se sent alors capable d'exaucer des désirs, et d'aider « à mourir en paix » la presque centenaire sœur Amélie de l'Agonie (*OC3* : 133), confinée à l'infirmerie. Avec les femmes âgées vulnérables, de même qu'avec les jeunes novices, ses intentions ne sont pas hostiles. Il n'en va pas de même avec les figures de l'autorité comme la mère supérieure qu'elle voit se dédoubler, pour lui laver le visage avec de l'eau de Javel en ricanant « d'une voix méconnaissable », même si celle-ci n'a pas bougé (*OC3* : 96). Mais Julie se garde bien de dévoiler sa malignité, tout au plus reportera-t-elle le châtement qu'elle réserve à cette femme inflexible.

Quand fébrile, elle exulte, c'est avec une voix « éclatante, presque triomphante » (*OC3* : 97), au moment par exemple où elle a des visions du sabbat ancien et que les sœurs entonnent les psaumes de la liturgie pascale dans la chapelle du couvent. Le croisement des messes noire et blanche a une incidence bien réelle sur le chant des sœurs, puisque « guidées par la toute petite voix somnambulique et toute-puissante de Julie », celles-ci éludent « le nom de Dieu sans s'en rendre compte » (*OC3* : 112). D'autres crises de somnambulisme révèlent, chez Julie, la visite de créatures fantastiques. Au lavoir, elle apparaît « béate » aux yeux des autres sœurs, et on la trouve en lévitation. Animé par les chatouillis et autres stimuli, son « vague sourire [...] se change en fou rire irréprouvable » (*OC3* : 129). Lorsque la mère supérieure croise son regard « furtif, parfaitement animal et insaisissable » (*OC3* : 130), elle cache son mauvais œil, qui « disparaît aussitôt sous la large paupière, tandis que le visage aveugle continue de rayonner de sa joie impudente » (*OC3* : 130). Une fois réveillée, elle a « [l]a face hilare » (*OC3* : 131).

À la rêverie du docteur, le si bien nommé Jean Painchaud, qui est subjugué par tant de puissance et de beauté (*OC3* : 192), répond le rire animal de cette femme, qui « éclate et résonne, fauve et sonore dans l'air glacé » (*OC3* : 202). Et quand elle croit se servir de la lubricité de ce médecin, pour concevoir un enfant du diable, avec lequel les sœurs n'auront d'autre choix que de composer, Julie pense maîtriser la situation : « j'enfanterai par magie. » (*OC3* : 229) Mais les visites qu'elle rend à Painchaud la nuit, est-ce là délire? Et dans le rêve de celui-ci, est-elle l'agresseuse ou l'agressée? Toujours est-il que lorsque le docteur Painchaud l'examine, elle « se cambre » (*OC3* : 232), et quand il lui demande l'identité du père de l'enfant qu'elle porte, le rire de Julie se fait « si guttural et violent que le docteur recule. Elle s'écroule de rire sur son lit » (*OC3* : 232). Un tel rire, hystérique, semble de l'ordre de l'identification avec l'agresseur, qui renverrait à l'initiation sexuelle traumatique. Les rires de Julie sont nombreux et diversifiés, et ils permettent de la suivre, des premiers soubresauts de la dépossession et de la crise des valeurs à la possession satanique.

Extraits de dactylographies annotées attestant du travail sur la voix de la sorcière pour *Les Enfants du Sabbat*
(Service des bibliothèques et archives de l'Université de Sherbrooke)

Une voix de femme, rauque, grasse, ~~sensuelle et~~
~~lente.~~ p. 3

Soeur Julie se décide à parler, avec une toute
petite voix suave, ~~essoufflée~~, qui semble ne pas lui
appartenir. p. 16

De nouveau la voix ~~minuscule~~, ironique, irréal-
le de Soeur Julie. p. 17

Elle hurle d'une voix de tête ~~intolérable.~~ p. 87

Il en va autrement pour Philomène, comme en atteste le travail de réécriture sur la dactylographie. L'auteure choisit de donner à entendre la voix de la mère, mais pas ses motivations psychologiques, creuse la distance avec ce personnage, en raturant des marques de la subjectivité que l'on pourrait rapporter à son intériorité. Ainsi Philomène ne peut-elle être « sensuelle » ou « lente » (voir dactylographie, *supra* : 3) aux yeux de la fillette et, à travers la narration qu'elle nous en fait, à ceux du lecteur ou de la lectrice.

Si au départ, Julie a une « toute petite voix suave », celle-ci « semble ne pas lui appartenir » (*OC3* : 95), nous prévient la narratrice omnisciente. Puis, la voix de la nonne se fait « ironique, irréal » (*OC3* : 96). Lorsqu'elle est possédée, ce n'est pas vraiment elle qui parle, et sa voix mielleuse est celle d'une tentatrice, qui agit sur son interlocuteur, voyeur fasciné devant l'inquiétante étrangeté qui le ramène à ses propres fantasmes.

Dans cette optique, Anne Hébert prend soin de gommer la sensation d'inconfort associée à la prise de parole difficile de la novice (dactylographie, *supra* : 16). Sur le feuillet suivant, la voix se fait inhumaine, n'est plus celle de Julie, et le mot « minuscule » (dactylographie, *supra* : 17) est biffé. Plus elle se transforme, moins elle peut exprimer une quelconque manifestation de son mal, si atroce soit-il (dactylographie, *supra* : 87), d'où la suppression des épithètes censées nuancer ses états d'âme.

Les sensations autres que la douleur corporelle sont énoncées sous forme de rires, de pleurs ou de cris, qui se chargent de rendre l'amnésie en même temps que les forces vives du retour du désir. Mais le fantastique serait inopérant s'il

n'était lié au regard d'autrui. Au contact de Julie, qui a « [l']œil jaune » (OC3 : 130) et la pupille « horizontalement fendue, comme celle des loups » (OC3 : 156), les sœurs sont apeurées ou horrifiées, et adoptent tour à tour un comportement craintif, puis grotesque, y compris la plus sceptique, c'est-à-dire la supérieure et garante de l'ordre.

Le fantastique a une musique. À la « voix, presque souterraine de la supérieure » (OC3 : 91), succède le ton « haut perché » de Sœur Gemma qui « exulte » (OC3 : 92). De telles modulations structurent tout le texte. L'enfant en Julie lui parle dans la chapelle avec une « voix aigrette », pendant que les sœurs y « psalmodient de leurs voix suaves et fraîches » toute la culpabilité du monde : « *Mea culpa, mea maxima culpa.* » (OC3 : 106) Ces nonnes d'ailleurs ne cesseront de chanter, que ce soit aux matines, à Pâques ou au moment de couvrir un crime – et par là, de l'amplifier subtilement – jouant ainsi le rôle d'un chœur comme au théâtre.

Chacun des représentants masculins du pouvoir clérical ou médical est quant à lui présenté comme « raté » ou « minable » (l'abbé Migneault ; OC3 : 125), « tout petit niaiseux » (le docteur Painchaud ; OC3 : 126) ou « puéril, frivole et vaniteux » (le grand exorciste ; OC3 : 226), qui mérite d'être châtié. Mais, à travers eux, c'est Joseph et sa « belle cochonnette d'Anglaise » (OC3 : 223) qui sont visés. Julie cherche à tuer sa belle-sœur et l'enfant qu'elle porte en plantant des épingle sur la photo de mariage de son frère à l'endroit du bas-ventre de Peggy. Plus tard, elle brandira un couteau, et c'est Joseph qui est dans sa mire : il mourra comme par hasard quelques semaines plus tard sur le champ de bataille.

En effet, quand elle a reçu la photo, à Pâques²², Julie savait que Joseph périrait sur le front, en Italie. Ce savoir historique de l'auteure est transmis à Julie sous la forme de prolepses visionnaires :

Mais avant que son cœur ne lui éclate dans la poitrine, il *faudra les derniers jours les plus rudes de la longue bataille de Cassino*. Plus que quelques mois à attendre, mon petit Joseph, avant que tu puisses mourir, non pas en paix, mais dans l'horreur. Compte sur ma tête de méduse penchée sur toi, au dernier moment. *Que tu me reconnaises seulement et je serai payée de mes peines*. Pour finir, si le temps le permet, *je pourrai même t'avouer*

²² C'est à Pâques qu'on remet à Julie la lettre de son frère avec la photographie du mariage. Anne Hébert est-elle inattentive quand elle écrit : « Plus que quelques mois à attendre » ? Le jour le plus rude de la bataille de Cassino est le 18 mai, celui où les Alliés remportent la victoire. Et Pâques est célébré le 9 avril 1944.

l'heureux événement qui s'accomplit dans mon ventre de bonne sœur...
(OC3 : 229 ; nous soulignons)

Dans son dépit de n'avoir été pour son frère qu'une « bonne sœur », dans les deux sens du terme, Julie, telle la Gorgone, après l'avoir chéri, le foudroiera de son regard en déversant sur lui toute sa rage vengeresse.

Aussi Anne Hébert dévoile-t-elle, pli par pli, la vérité de cette fille mal-aimée²³, qui fait une fixation sur son frère, seul être digne d'attachement et seul modèle de bonté christique ici, et le mensonge de sa famille d'adoption, la congrégation qui adopte la position normative du bien, en s'adonnant plus ou moins consciemment en pécheresse à l'hypocrisie et à la lubricité.

Mais le rire le plus joyeux dans ce roman est sans conteste celui de la narratrice omnisciente. Pendant que Julie « scrute » la cabane pour se débarrasser une fois pour toutes de cette « image obsédante » (OC3 : 85) qui ne cesse de la hanter, l'auteure trahit sa présence par des marques d'abord discrètes : « Craignant *je ne sais* quelle blessure qui pourrait venir de la lumière, Sœur Julie [...] » (OC3 : 86 ; nous soulignons). Ailleurs, elle use de parenthèses pour apporter des compléments d'informations : « La même lumière qui illuminait tout à l'heure la cabane, sous les arbres (la lumière venant de la tête de sœur Julie, comme un phare), éclaire maintenant l'échelle de bois et la cave » (OC3 : 88). Au moyen de pronoms impersonnels, elle feint des précautions oratoires : « On ne peut pas dire que Julie soit perdue dans un rêve. » (OC3 : 93) Plus on progresse dans la lecture du roman, plus s'affiche la jubilation de l'auteure, au point où on peut affirmer que les intentions mauvaises de Julie se trouvent prolongées, en quelque sorte, par les intrusions joyeuses d'Anne Hébert, sous forme de calembours, de jeux sur les signifiants et sur les noms des personnages, auxquels l'auteure n'hésite pas à associer des réactions absurdes primaires et à prêter des désirs obscènes. La voix même de la supérieure paraît ensorcelée quand perçoit son aliénation, moins par l'effet de la malveillance de Julie que par la satire d'une époque qui tire à sa fin :

Moi, Marie-Clotilde de la Croix, supérieure de ce couvent, moi-même dépendant de notre supérieure générale, qui relève de notre mère

²³ On ne peut qu'être d'accord avec Michel Lord quand il conclut son étude sur la révolte collective des villageois et individuelle de Julie. L'essayiste a raison d'affirmer : « L'amour qu'elle ressent pour son frère demeure puissant. » (2021 : 171) Mais plutôt que de réduire cet amour à un fantasme incestueux, conséquent au mal, il faut y lire un amour innocent, non pas « pratiquement absent » (2021 : 170), mais trahi : la jeunesse vécue par les enfants dans la forêt étant racontée comme idyllique, que la cruauté associée à l'abandon se charge ensuite de voiler.

provinciale, elle-même soumise à notre mère générale, qui est à Rome, toutes femmes, tant que nous sommes, jamais prêtres, mais victimes sur l'autel, avec le Christ, encadrées, conseillées, dirigées par nos supérieurs généraux, évêques et cardinaux, jusqu'au chef suprême et mâle certifié, sous sa robe blanche : Sa Sainteté le pape, je jure et déclare que tout est en ordre dans la maison. (OC3 : 127)²⁴

Plus clair que celui de Julie, un tel rire permet de multiplier les situations grotesques là où on ne les attend pas. Entre ainsi dans le couvent Marilda Sansfaçon, une prostituée autrefois en rivalité avec Philomène, et qui a connu Adélard au sens biblique, pour se plaindre à la mère supérieure d'être observée par Julie depuis la fenêtre de sa cellule. Et lorsque, pour l'apaiser, la mère supérieure l'appelle « ma fille », cette femme de répondre en pleurant et en riant « n'être la fille de personne » (OC3 : 221). Le nouveau point de contact entre les deux espaces-temps annonce un autre épisode hystérique de Julie, qui correspond au meurtre de Peggy et de son enfant, ainsi qu'à sa gestation de l'Antéchrist. Non sans ironie, la narration à la troisième personne affecte d'être plus réservée au moment de l'annonce de la mort de cette femme et de son bébé : « Heureusement que la joie féroce qui présida autrefois à la vie de sœur Julie persiste, malgré la religion et le temps... », avant d'en revenir au rire délirant de la protagoniste : « Dispensée de tout deuil, elle rit franchement à la face de mère Marie-Clotilde venue offrir ses condoléances. » (OC3 : 223) Si, jusqu'alors, on a pu hésiter dans sa lecture du roman, ce n'était pas tant sur la question de savoir si Julie a pu réellement commettre ses crimes à distance, c'est plutôt qu'on ne sait plus si l'enjeu porte véritablement sur la lutte entre le bien et le mal ou n'est qu'une caricature loufoque des institutions et des personnages.

•

En 1975, Anne Hébert reçoit le prix du Gouverneur général du Canada et, l'année suivante, le prix de l'Académie française pour son roman. Mais cette histoire de

²⁴ Le rire carnavalesque atteste d'un travail de composition qui n'est pas que « sacrilège » et qui ne saurait se rapporter seulement au « matérialisme » de l'auteure, ainsi que l'a affirmé André Brochu en 2000. Celle-ci n'oppose pas le sacré au profane, elle fait ressortir les effets de contamination de l'un par l'autre. Ce roman, loin de marquer « une rupture avec l'ancienne unité du monde, rationnel et sacré » (Desmeules, 2000 : 82), ne serait pas une « attaque en règle (avec vingt ans de retard contre le clergé) » (Desmeules, 2000 : 92). En feraient foi, dans les archives de l'auteure, les messes religieuses qu'elle faisait chanter pour ses proches disparus, bien des années après la production des *Enfants du Sabbat*. En bonne romancière, elle ne suit pas un conformisme moral ou social, mais raconte ce qui du monde de sa jeunesse restait tu, tout comme l'avait fait en 1965 Marie-Claire Blais dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, roman qu'Anne Hébert a lu et apprécié (lettre à son frère Pierre du 12 juin 1966, Fonds Anne-Hébert de l'UdeS).

couventines indispose, et suscite des réactions mitigées dans les journaux et parmi le lectorat. En France et ailleurs dans le monde francophone, le roman n'est guère lu. C'est à la critique féministe que revient le mérite d'avoir saisi, une quinzaine d'années plus tard, la dimension subversive de ce roman de « bonnes sœurs ».

Nous savons aujourd'hui ce que le fantastique apporte à ce roman. La force de l'écriture consiste à montrer le décalage entre les époques ancienne et moderne, et à suggérer ce qui, tapi, ne pouvait être révélé qu'à la faveur du double sens inhérent au langage symbolique. Cette œuvre renverse les hiérarchies, met en tension le sacré et le profane, l'hypocrisie et la grossièreté se mesurant à l'émouvant et au loufoque associés. Elle se joue de la perspective historiciste, pour faire parler plutôt les « corps des vaincus », aux sens marxiste et rédempteur que prête à ce terme Walter Benjamin dans les derniers textes qu'il a écrits en 1940, réunis sous le titre « Sur le concept d'histoire » en 2000.

En plus de ses lectures sur les cas de possession, Anne Hébert prend en compte le contexte sociohistorique passé, comme en atteste la requête qu'elle fait à son frère de titres et d'en-têtes de journaux québécois relatifs au temps de l'action racontée. Mais l'interprétation requiert la double prise en compte de ce temps et de celui de la composition : après le recul de l'Église concomitant à la Révolution tranquille, souffle le vent nouveau du mouvement d'émancipation des femmes en Occident. Anne Hébert participe à la réhabilitation de la sorcière dans une période riche en affirmation identitaire. L'originalité de son texte réside dans l'intrication de voix des années 1930, celles de Philomène et des villageois, aux prises avec les forces du mal, et de la voix de Julie, quant à elle aux prises avec le retour du refoulé une quinzaine d'années plus tard. Ce que révèle cette allégorie carnavalesque, ce sont les ravages de la misère populaire, économique et culturelle, dans la première moitié du XX^e siècle, qui vont déboucher sur la contagion du mal. C'est pourquoi, en dépit des rites d'inversion sacrilèges pratiqués par Philomène lors des sabbats dans la forêt, il n'y a guère de fantastique dans la première époque du roman, celle d'incubation : le mal subi par Julie n'a pas encore fait retour sous la forme de violences physiques et psychologiques, lesquelles infecteront tous les autres personnages.

Il faut à l'espace fantastique un point de contact entre les deux mondes. C'est donc après que les souvenirs affluent à la conscience de Julie, que surviennent les visions et les transformations, au croisement de deux mariages appréhendés comme désastreux : l'un est sans cesse reporté, et elle ne peut

devenir l'épouse du Christ, parce que son désir d'alliance est secrètement dirigé vers un autre, Joseph. Mais elle apprend que son frère a rompu le pacte ancien avec elle en convolant avec une autre femme. Après les avoir éliminés, elle abandonne son propre bébé et se débarrasse de « son costume religieux » (*OC3* : 240), juste avant de sortir du couvent par la fenêtre, comme pour s'envoler. Elle va rejoindre un homme rieur, qui lui fera oublier ses deux unions impossibles. Elle se sauve en savourant son ultime vengeance : au même instant, les sœurs doivent « chanter haut et fort » pour couvrir « la voix de chaton nouveau-né enfermée dans la muraille » (*OC3* : 239), pendant que la supérieure et l'aumônier Flageole se chargent de faire disparaître l'enfant du mal.

Tous les masques tombent à la fin pour les personnages à la vision obscurcie par les fantasmes qui éclairent dans l'ombre, comme dans un tableau de Goya, l'espace ouvert par sœur Julie et Anne Hébert, de connivence. La contagion du mal et la violence du sacré ont bel et bien opéré. Si la sorcière a fait peau neuve, c'est pour retrouver son « maître » : « Le mal est en eux maintenant. Un nouveau-né étouffé dans la neige. Je n'ai plus rien à faire dans cette maison. Mission accomplie. Mon maître sera content. Il m'attend dehors. » (*OC3* : 240) C'est en femme libérée, comme on pouvait en voir dans les années 1970, que Julie s'apprête à sortir dans la rue pour rejoindre cet homme. Des années après la publication de son roman, l'auteure s'amuse encore d'une telle chute romanesque. (Entrevue avec Cécile Dubé, Maurice Émond et Christian Vandendorpe, 1978 : 33)

On peut se demander en dernière analyse si l'on doit limiter la portée du roman à la psychologie déjantée de la protagoniste²⁵, ou encore y lire une critique des valeurs patriarcales, voire matriarcales, ainsi que l'ont fait récemment des commentatrices et commentateurs. Ce personnage, capable comme sa mère de jeter des sorts, a un pouvoir supérieur : celui de traverser des mondes et des temps qui se superposent. Dans l'espace fantastique, tout est vu en décalé ou en surplomb : persécuteurs et victimes à la même enseigne, de même que la mission « révolutionnaire » qu'Anne Hébert confie à Julie. Cette dernière apparaît en cela l'adjuvante de l'auteure qui lui confère puissance et colère et qui se joue de nous

²⁵ Si Anne Hébert considère Julie comme une « hystérique », sans « véritable vocation religieuse », qui se sacrifie pour plaire à son frère (entrevue accordée à Michèle Cédric, 1983), elle ne l'y réduit pas, puisque, plus de vingt ans après la parution de son roman, elle en fait encore, pince-sans-rire, une libératrice : « j'ai des visites de temps en temps. [...] Quand par exemple je suis un peu déprimée, j'invoque sœur Julie de la Trinité qui va mettre le diable un peu partout et ça me paraît très joyeux. » (Entrevue accordée à Monique Durand, 1997)

en la présentant à la fois comme une pauvre égarée et en même temps un personnage capable de faire le ménage.

Les enfants du Sabbat n'est pas un récit de vie, mais une œuvre d'imagination. En ce sens, il s'agit moins de reconnaître les symptômes de Julie ou l'identité du « maître » qu'elle rejoint, que de saluer la richesse d'un texte atypique qui orchestre tous excès pour faire de la dépossession d'une enfant à la possession d'une nonne un sabbat exubérant, qui s'offre comme la caricature d'un monde ancien aux croyances confuses.

Ce n'est pas tant le personnage de Julie qui se libère, dans les scènes de violence du roman, que la parole rieuse qui expose deux composantes de notre refoulement historique, la superstition crédule et la soumission à une doctrine, et qui interroge par là le rapide accès à la modernité du Québec.

Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl (1982 [1970]), *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

BEAUCHEMIN, Mélanie (2021), *L'envers du monde : Anne Hébert, Georges Bataille*, Montréal, Nota bene.

BENJAMIN, Walter (2000), « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », pp. 427-443.

BOZZETTO, Roger et Arnaud HUFTIER (2004). *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.

CÉDRIC, Michèle (1983), Enregistrement sonore de l'émission télévisuelle *Rencontre* diffusée par la RTBF-1, le 15 mars 1983 (60 minutes), Fonds Anne-Hébert de l'Université de Sherbrooke.

CHOLLET, Mona (2018), *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, coll. « Zones ».

CLICHE, Anne Éline (2016), « "L'enchantement de la violence" : Anne Hébert : *Les enfants du sabbat* », *Voix et Images*, vol. 41, n° 3 (123), printemps-été, pp. 47-73.

DESMEULES, Georges (2000), « Humour et fantastique dans *Les Enfants du Sabbat* », *Les Cahiers Anne-Hébert*, n° 2, pp. 81-94.

DUBÉ, Cécile, Maurice ÉMOND et Christian VANDENDORPE (1978), « Anne Hébert : entrevue », *Québec français*, n° 32, décembre, pp. 33-35.

DUFAUX, Paule-France (1975), « Par un bel après-midi d'été indien », *Le Soleil*, 1^{er} novembre, p. C2.

DURAND, Monique (1997), « Conversation parisienne : Madeleine Gagnon rencontre Anne Hébert », entrevue radiophonique produite par Radio-Canada Rimouski, 26 au 31 décembre, Fonds Anne Hébert de l'Université de Sherbrooke.

GASSE, Julie (2001), « Pluralité de la voix dans *Les enfants du Sabbat* d'Anne Hébert », dans Marie-Frédérique Desbiens et Fannie Godbout (dir.), *Fragments d'un discours littéraire*, Québec, CRÉLIQ, coll. « Interlignes », pp. 31-46.

GIBEAU, Ariane (2018), « *Et maintenant la terre tremble* » : mise en fiction et réinvention de la colère dans la prose narrative des femmes au Québec, thèse (Ph.D.), Université du Québec à Montréal.

GIRARD, René (1972), *La violence et le sacré*, Paris, Hachette.

HÉBERT, Anne (2014), *Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume III. Romans (1975-1982), Les enfants du Sabbat*, édition établie par Mélanie Beauchemin et

Lori Saint-Martin, suivi de *Héloïse* et *Les fous de Bassan*, édition établie par Lucie Guillemette, avec la collaboration de Myriam Bacon, sous la direction de Nathalie Watteyne, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

HUFTIER, Arnaud (2015), *La traversée des miroirs : littératures francophones en pays bilingues*, Habilitation à Diriger des Recherches, Université Paris IV.

LEBRUN, Paule (1976), « Les sorcières », *Châtelaine*, vol. 17, n° 11, novembre, pp. 39-43.

LORD, Michel (1984), « Réflexions sur le thème du double dans le fantastique québécois », *Imagine*, vol. 6, n° 25, décembre, pp. 83-95.

LORD, Michel (2021), *Anne Hébert contre vents et marées. Une symbiose poético-narrative*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réflexion ».

MAJOR, Ruth (1982), « Kamouraska et les Enfants du sabbat : faire jouer la transparence », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, printemps, pp. 459-470 [en ligne] <https://doi.org/10.7202/200341ar> (consulté le 8 mars 2021).

MAZET, Tristan (2020), *Les mécanismes textuels de la narration non fiable à la troisième personne dans « L'Île à Midi » de Julio Cortázar et « Le Verdict » de Franz Kafka suivi de « Rat Race » et « Cloud » (nouvelles)*, mémoire (M.A.), Université de Sherbrooke.

PAQUETTE, Pierre (1975), *Pierre Paquette*, Société Radio-Canada, 29 octobre, Centre d'archives Gaston-Miron (CAGM) de l'Université de Montréal.

PATERSON, Janet M. (1986), « Parodie et sorcellerie », *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, printemps-été, pp. 59-66 [en ligne] <https://doi.org/10.7202/500740ar> (consulté le 8 mars 2021).

SAINT-MARTIN, Lori (1997), « Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », *Contre-voix : essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Essais critiques », pp. 165-189.

SALGAS, Jean-Pierre (1985), « Il faut sortir du ghetto », *La Quinzaine littéraire*, n° 436, 16-31 mars, p. 18.

SULLIVAN, Maryse (2019), *Entre fiction et histoire : la construction de la figure de la sorcière dans la littérature contemporaine*, thèse (Ph.D.), Université d'Ottawa.

THOMSON, Philip (1972), *The Grotesque*, London: Methuen.

WALSH MATTHEWS, Stéphanie (2011), *Le réalisme magique dans la littérature contemporaine québécoise*, thèse (Ph.D.), Université de Toronto.