



Université d'Ottawa • University of Ottawa

PERMISSION DE REPRODUIRE ET DE DISTRIBUER LA THÈSE

PERMISSION TO REPRODUCE AND DISTRIBUTE THE THESIS

PERM

NOM DE L'AUTEUR / NAME OF AUTHOR:	Sheila LACOURCIÈRE
ADRESSE POSTALE / MAILING ADDRESS:	805-12, rue Elgin Sudbury, ON P3C 5B5
GRADE / DEGREE:	ANNÉE D'OBTENTION / YEAR GRANTED
Ph.D.(Lettres françaises)	2003
TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS: Les manifestations du mythe orphique dans l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin	

L'auteur permet, par la présente, la consultation et le prêt de cette thèse en conformité avec les règlements établis par le bibliothécaire en chef de l'Université d'Ottawa. L'auteur autorise aussi l'Université d'Ottawa, ses successeurs et cessionnaires, à reproduire cet exemplaire par photographie ou photocopie pour fins de prêt ou de vente au prix coûtant aux bibliothèques ou aux chercheurs qui en feront la demande.

Les droits de publication par tout autre moyen et pour vente au public demeureront la propriété de l'auteur de la thèse sous réserve des règlements de l'Université d'Ottawa en matière de publication de thèses.

The author hereby permits the consultation and the lending of this thesis pursuant to the regulations established by the Chief Librarian of the University of Ottawa. The author also authorizes the University of Ottawa, its successors and assignees, to make reproductions of this copy by photographic means or by photocopying and to lend or sell such reproductions at cost to libraries and to scholars requesting them.

The right to publish the thesis by other means and to sell it to the public is reserved to the author, subject to the regulations of the University of Ottawa governing the publication of theses.

N.B. LE MASCULIN COMPREND ÉGALEMENT LE FÉMININ

le 1^{er} mai 2003
DATE

Sheila Lacourcière
(AUTEUR) SIGNATURE (AUTHOR)



Université d'Ottawa • University of Ottawa



Université d'Ottawa - University of Ottawa

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES ET
POSTDOCTORALES

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

LACOURCIÈRE, Sheila

AUTEUR DE LA THÈSE - AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (Lettres françaises)

GRADE - DEGREE

Lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT - FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

TITRE DE LA THÈSE - TITLE OF THE THESIS

Les manifestations du mythe orphique dans l'oeuvre
romanesque de Gabrielle Poulin

Marie M. Couillard

DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS SUPERVISOR

EXAMINATEURS DE LA THÈSE - THESIS EXAMINERS

L. Hotte

P.-L. Vaillancourt

R. Yergeau

F. Paré

J.-M. De Koninck, Ph.D.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES
SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

SIGNATURE

DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE
AND POSTDOCTORAL STUDIES

LES MANIFESTATIONS DU MYTHE ORPHIQUE
DANS L'OEUVRE ROMANESQUE DE GABRIELLE POULIN

par

SHEILA LACOURCIÈRE

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention du doctorat (Lettres françaises) : Ph.D.

Ottawa - 2003

© Sheila Lacourcière, Ottawa, Canada, 2003



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

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

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

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

0-612-79304-4

Canada

RÉSUMÉ

Originnaire de Saint-Prosper-de-Beauce au Québec, Gabrielle Poulin vit et écrit à Ottawa depuis 1971. Poète et essayiste, elle a aussi publié six romans, soit *Cogne la caboche* (1979), *Un cri trop grand* (1980), *Les Mensonges d'Isabelle* (1983), *La Couronne d'oubli*, (1990), *Le Livre de déraison* (1994) et *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* (1998). L'ensemble de ces romans présente une remarquable quête d'identité des protagonistes qui sont des femmes de tout âge et de toute condition sociale. Cette quête s'effectue dans et par l'écriture, au moyen d'une descente symbolique aux enfers, suivie d'une remontée libératrice. Pour représenter le parcours de ces personnages, Gabrielle Poulin, reprend et réactualise le mythe d'Orphée afin de réécrire cette légende du point de vue féminin.

L'art est au coeur du mythe d'Orphée. Au cours de la descente aux enfers de ce héros, la musique de sa lyre et le charme de sa voix lui permettent de voyager sans préjudice dans le monde souterrain. À l'image d'Orphée, c'est par la magie de l'écriture que les protagonistes féminins de Gabrielle Poulin peuvent cheminer dans la mort. Comme pour Orphée, leur ascendance sur les «monstres»

provient de l'Art et, comme pour lui, c'est dans le pouvoir créateur que ces femmes cherchent le salut.

C'est en nous appuyant sur la méthode de la mythocritique telle qu'élaborée par Gilbert Durand, que nous avons repéré et étudié le mythe d'Orphée et ses manifestations dans les romans de Gabrielle Poulin.

L'oeuvre romanesque de cette écrivaine foisonne d'images. Pour les étudier à fond nous avons adopté la classification d'images mise au point par Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. De plus, les écrits de Mircea Éliade et de Gaston Bachelard nous ont offert un appui précieux.

Gabrielle Poulin vit et écrit dans une société et à une époque où la femme cherche à prendre la parole pour elle-même. En transformant et en récrivant le mythe d'Orphée, elle accorde à ses personnages le droit de s'affirmer comme sujets autonomes. Ainsi que le démontre notre thèse, il est possible de répondre par l'affirmative à la question que se pose Rachel dans *Cogne la caboche*:

«Peut se ressusciter soi-même?»

REMERCIEMENTS

À madame Marie Couillard, qui a gracieusement pris en charge la direction de cette thèse, et dont les conseils judicieux et éclairés m'ont permis de mener à bon terme cette étude sur l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin.

À madame Gabrielle Poulin, qui a eu l'amabilité de ménager plus d'une rencontre entre nous deux, et qui a eu l'obligeance de m'offrir une copie de sa bibliographie et des exemplaires de ses ouvrages.

À Fernand Dorais, s.j., anciennement professeur de Lettres françaises à l'Université Laurentienne de Sudbury, qui m'a orientée vers l'oeuvre remarquable de Gabrielle Poulin et qui m'a dirigée vers les Études supérieures.

À mes enfants, Suzanne, Carmen, Bernard, René et André, qui m'ont toujours encouragée dans mes études et qui m'ont offert leur soutien constant.

À Lianne, l'aînée de mes petits-enfants, pour ses recherches bibliographiques dans les méandres mystérieux de l'informatique.

Enfin, à Marie Robert-Wiss, une amie de longue date, pour son appui indéfectible au cours de ce projet de thèse.

CODES DES ROMANS

Les titres des six romans de Gabrielle Poulin analysés dans cette thèse sont abrégés comme suit:

<i>Cogne la caboche</i>	CC
<i>Un cri trop grand</i>	CTG
<i>Les mensonges d'Isabelle</i>	MI
<i>La Couronne d'oubli</i>	CO
<i>Le Livre de déraison</i>	LD
<i>Qu'est-ce qui passe ici si tard?</i>	QPIST

PROBLÉMATIQUE DE LA THÈSE
ET PRÉSENTATION DE GABRIELLE POULIN

Monde du mythe et de la musique, monde
de l'art total qui substitue son temps
créateur au destin, qui clame bien
pour l'homme [...] une faculté d'anti-
destin. Car ce qui importe toujours à
l'homme et ce qui signe ses
entreprises, c'est cette victoire
contre l'entropie du temps mortel:
toute parole récitée, tout chant, tout
récit «arrache» [...] le fil du temps
de l'entropie des Normes [...] Lyre
d'Orphée victorieuse de tous les
Cerbères¹.

¹Gilbert Durand, «Permanence du mythe et changements
de l'histoire», *Le Mythe et le mythique*, Colloque de
Cerisy, Cahier de l'hermétisme, Paris, Albin Michel, 1987,
p. 28.

PROLÉGOMÈNES

L'ensemble de l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin présente une remarquable quête d'identité, d'épanouissement et de libération. Cette quête s'effectue au moyen d'une descente symbolique aux enfers suivie d'une remontée libératrice. Les protagonistes de Gabrielle Poulin cherchent à s'affranchir des liens qui les retiennent prisonnières d'un ordre suranné. Qu'elles soient religieuses, célibataires, épouses ou veuves, les femmes dans ces romans cherchent à se transformer et à renaître par cette prise de parole que représente l'écriture. Et pour se métamorphoser et devenir autres, ces femmes doivent descendre au fond de leur psyché pour aller à la recherche de souvenirs longtemps enfouis dans leur mémoire.

Dans le labyrinthe de l'inconscient et au moyen de l'écriture, elles découvrent, nomment et finalement vainquent les obstacles à leur autonomie. De fait, elles descendent dans leur for intérieur où elles reconnaissent et confrontent les «monstres» qui entravent leur épanouissement et leur libération. Cette voie suppose une lente et douloureuse métamorphose qui leur permet ensuite de se recréer.

Toutes les femmes dans les récits de Gabrielle Poulin descendent, par l'écriture, au plus profond de leur être. Or, toute écriture est transgression, et cette transgression sera double chez une femme qui écrit². Béatrice Didier explique comment la femme, asservie à la procréation, était traditionnellement refoulée dans la nature. Parallèlement, le domaine de la culture était réservé à l'homme. Ce serait à lui d'écrire, tandis que la femme devrait mettre au monde des enfants. Toutefois,

le désir d'écrire, aussi fondamental peut-être que le désir d'enfanter et qui probablement répond à la même pulsion, ne pouvait être utilisé de la même façon par la société. [...] [L]'enfantement apparaissait comme la condition même de la survie de tout groupe humain³.

Par contre, «le désir d'écrire [...] semblait [...] marginal, subversif, à tout le moins inutile⁴.» Il s'ensuit que pour la femme écrivain il «s'agira non seulement de transgresser l'interdit de toute écriture,

²Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, coll. «Écritures», Paris, PUF, 1981, p. 16-17.

³*Ibid.*, p. 11.

⁴*Loc. cit.*

mais encore de le transgresser par rapport à l'homme et à la société phallocratique⁵.

L'écriture permet aux personnages féminins dans l'oeuvre de Gabrielle Poulin de forger un univers qui échappe à toute contrainte. Les femmes qui peuplent ses romans trouvent dans l'écriture la force de s'affirmer, de dire «Non» au passé qu'elles trouvent aliénant, et de se recréer. C'est aussi au moyen de l'écriture que les femmes de cet univers imaginaire remettent en question l'ordre établi, qu'il soit social, religieux ou familial.

Dans son oeuvre romanesque, Gabrielle Poulin reprend et réactualise le mythe d'Orphée afin de récrire cette légende du point de vue féminin. Notre prémisse de départ, pour vérifier cette hypothèse, est celle de la puissance de l'art comme talisman contre le destin humain. La méthode que nous adoptons est celle de la mythocritique telle que l'a développée Gilbert Durand. Selon ce chercheur, la mythocritique consiste à «déceler derrière le récit qu'est un texte oral ou écrit, un noyau mythologique, ou mieux, un

⁵*Ibid.*, p. 17.

modèle mythique⁶.» À l'origine de cette tendance critique, il faut supposer que le mythe est inhérent à tout récit⁷.

Expliquons maintenant pourquoi nous avons choisi d'étudier les manifestations du mythe orphique dans cette oeuvre.

Chez les protagonistes féminins de Gabrielle Poulin, à l'exemple d'Orphée, l'écriture et la musique revêtent une fonction d'anti-destin. Aussi, pouvons-nous avancer que cette auteure reprend et récrit le mythe d'Orphée dans son oeuvre romanesque bien que madame Poulin nous ait affirmé, dans une entrevue à Ottawa le 16 juin 1998, que là n'était pas son intention. Toutefois, les grands mythes et les archétypes survivent encore dans l'inconscient de la femme et de l'homme contemporains, et pour cela ils s'imposent encore dans le domaine de l'imaginaire⁸. Chez Gabrielle Poulin, l'imaginaire n'échappe pas à cette règle. Et la

⁶Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie*, Préface de Michel Cazenave, coll. «Spiritualité», Paris, Albin Michel, 1990, p. 184.

⁷_____, *Figures mythiques et visage de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, coll. «Île verte», Paris, Berg International Ateliers, 1979, p. 99.

⁸Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, p. 5.

figure d'Orphée, celle dont le chant continue même après la mort, sous-tend l'ensemble de l'oeuvre romanesque de cette écrivaine. L'art est donc au coeur du mythe d'Orphée. Au cours de la descente aux enfers de ce héros, c'est la musique de sa lyre et le charme de sa voix qui lui permettent de voyager sans préjudice dans le royaume de la mort. À l'image d'Orphée, c'est par la magie de l'écriture que Virginie, Marie-Françoise et les autres protagonistes féminins de Gabrielle Poulin peuvent cheminer dans la mort. Comme pour Orphée, leur ascendance sur les «monstres» provient de l'Art et, comme chez lui, c'est dans le pouvoir créateur qu'elles cherchent le salut.

C'est donc par l'entremise de l'écriture et, dans *Le Livre de déraison*, par la musique également, que Virginie, Rachel, Marie-Françoise et d'autres personnages de Gabrielle Poulin maîtrisent le temps et la mort et découvrent leur identité réelle. Durand n'a-t-il pas écrit que «raconter» et «romancer» sont des activités redevables à la fonction fantastique et qu'elles échappent précisément

au devenir fatal⁹? C'est bien là l'image de la puissance que détient toute activité esthétique.

Orphée, ce chantre et musicien, incarne le pouvoir de la musique et, par extension, de tous les arts. Au moyen de sa lyre et de son chant, il a pu apaiser les tempêtes, les bêtes féroces et, effectivement, toute la nature. Et, dans l'épisode le mieux connu du mythe, il descend aux enfers à la recherche de son épouse. «Quand Orphée descend vers Eurydice, l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit¹⁰.» Au moyen de sa lyre et de sa voix, il réussit à charmer même les divinités infernales qui lui permettent ensuite de ramener sa femme à la vie.

Selon Claude Lévi-Strauss, le mythe ne serait que l'ensemble de ces versions¹¹. Il n'est qu'un cadre ou décor qui se voit transformé à chaque narration. Il s'ensuit que, comme l'écrit Victor-Laurent Tremblay, «tout mythe est réécriture en ce que chaque version successive le

⁹Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, 11^e édition, Paris, Dunod, 1992, p. 455.

¹⁰Maurice Blanchot, «L'espace littéraire», *Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, 1955, p. 179.

¹¹Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 240.

transforme en le redisant¹².» Libre au narrateur de modifier, d'ajouter ou de soustraire des détails. Et cette appropriation individuelle du mythe est toujours influencée par la société et l'époque où l'auteur vit et écrit. De même, les caractéristiques des protagonistes d'un récit donné varient en fonction des valeurs qu'on cherche à leur faire incarner à un moment précis de l'histoire. Ainsi, les variantes apportées au mythe original permettent une réactualisation perpétuelle des mythes qui est souvent révélatrice des valeurs d'une époque.

Gabrielle Poulin écrit dans une société et à une époque où la femme cherche à s'affirmer comme sujet, c'est-à-dire comme un «je» au féminin. «Ce qui [...] manque surtout [à la femme] est une parole à soi tenant lieu de valeur et d'échange¹³.» On parle d'elle et on écrit à propos d'elle, mais on lui a souvent refusé le droit d'écrire et, ainsi, de prendre la parole pour elle-même. Toutefois, les mouvements féministes des années soixante et

¹²Victor-Laurent Tremblay, *Au commencement était le mythe*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1991, p. 14.

¹³Madeleine Ouellette-Michalska, *L'Échappée des discours de l'Oeil*, Québec, Nouvelle Optique, 1981, p. 276.

soixante-dix lui accordent ce droit, et l'on voit désormais un foisonnement d'écrits signés par des femmes¹⁴. C'est aussi un temps où des écrivains contemporains reprennent et renouvellent les anciens mythes afin de les insérer dans leurs projets d'écriture. Les transformations de ces mythes sont parfois les plus visibles et novatrices dans la littérature des femmes¹⁵. Chez Gabrielle Poulin, il s'agit d'un nouvel Orphée et d'une Eurydice qui, en reprenant la parole, se remet elle-même au monde au moyen de la création. «Peut-on se ressusciter soi-même?» (CC, p. 68), se demande soeur Anna dans *Cogne la Caboche*.

L'explication de l'orphisme moderne que donne Walter A. Strauss s'applique à l'ensemble de l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin, et nous l'adoptons dans ce travail. Il s'agit de la recherche d'un renouvellement de soi au moyen d'une descente à l'intérieur de soi avec, comme corollaire, une reconnaissance de son être intime par l'entremise du souvenir, suivie d'une transformation

¹⁴Loc. cit.

¹⁵Voir Metka Zupancic, dir., Présentation: «Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française», Actes de colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 24 au 26 mars 1994, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 4.

libératrice et d'une nouvelle ouverture sur le monde¹⁶. Dans l'orphisme moderne les thèmes de régénération et de réminiscence vont main dans la main. Toute la poésie moderne, écrit Walter A. Strauss, a été une quête pour le renouvellement de soi¹⁷. Et puis, nous croyons discerner dans le cheminement de ces personnages, la descente en soi (catabase), le retour (nostos) et la remontée (anabase). Aussi, ce cheminement se fait-il à l'état d'entre-deux, entre le réel et le rêve, la raison et la déraison, le passé et le présent, le mensonge et la vérité, la vie et la mort. La descente, le retour et l'état d'entre-deux se situent tous dans le mythe orphique.

Cette étude des manifestations du mythe d'Orphée dans l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin pourrait, à première lecture, paraître surprenante. Et pourtant, comme l'affirme Gilbert Durand, c'est un tort de croire qu'un texte ne possède qu'une seule et unique vérité. Il n'existe pas d'écrit objectif. «Tout texte est sujet à

¹⁶Walter A. Strauss, *Descent and Return: The Orphic Theme in Modern Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1971, p. 12-13. (Traduction et adaptation du texte original par nous.)

¹⁷*Ibid.*, p. 12.

l'interprétation et l'interprétation commence dès la première lecture, fût-elle celle de l'auteur. Ici la théorie de la réception joue à plein¹⁸.» Aussi, toute lecture herméneutique d'une oeuvre jouit d'une liberté fondamentale. «Les mots en liberté sont toujours sûrs.» (QPIST, p. 124) Et toute attitude critique, quand elle est appuyée sur un fond épistémologique solide, peut toucher à la véracité en plus de contribuer à la compréhension du déroulement du texte. «Ce que l'on accorde au musicien "interprète", pourquoi le refuserait-on au lecteur, au "critique" d'une oeuvre littéraire¹⁹?»

De prime abord, lorsque nous avons commencé à envisager l'oeuvre de Gabrielle Poulin comme sujet possible de thèse, c'est l'immense richesse de son univers imaginaire qui nous attirait. Puis, dans ses romans, la quête d'identité des personnages féminins qui passent par une mort à une résurrection symbolique, reprend l'expérience vécue qui s'est imposée comme une thématique

¹⁸Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie*, op. cit., p. 195.

¹⁹Loc cit.

récurrente. Toute vie humaine n'est-elle pas constituée d'une série d'épreuves, de morts et de résurrections?

C'est avec justesse que René Dionne note que les écrivains considèrent leurs ouvrages comme leurs enfants. Et, de même qu'un enfant tient du plus intime de sa génitrice ou de son géniteur, le livre conçu dans une aventure d'amour détient également quelque chose de l'insondable mystère de l'âme de l'être humain qui l'a engendré²⁰.

Il est essentiel que la critique littéraire qui examine un ouvrage pour en saisir la structure complexe et la valeur esthétique, ressente aussi la vie secrète du créateur qui a animé l'oeuvre. C'est le courant magique et généreux de l'écrivain qui a insufflé la vie aux personnages de cet univers romanesque et qui ensuite contemple chaque créature à qui il a donné la vie. Il voit alors «[s]es "enfants" naître, grandir, rire et pleurer, rêver et vivre.» (CTG, Postface, p. 210)

²⁰René Dionne, *La Littérature régionale aux confins de l'histoire et de la géographie*, coll. «Ancrages», Sudbury, Prise de parole, 1993, p. 55.

Cet être est leur parole incarnée, envoyée parmi les lecteurs, et ils s'attendent à ce qu'elle rencontre des interlocuteurs capables d'entamer un dialogue qui tienne compte de cette incarnation; car ils sont en quête, à travers elle, qui fut d'abord une recherche d'eux-mêmes, des interlocuteurs qui les comprennent et les respectent²¹.

Tout en maintenant un esprit objectif, c'est cette approche respectueuse que nous allons adopter en regard de l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin. C'est un dialogue amoureux que nous allons chercher à entamer avec les personnages de cette écrivaine afin de les mieux connaître et comprendre de l'intérieur. Notre analyse repose aussi sur l'étude approfondie des romans où évoluent ces femmes.

René Dionne écrit encore que «la littérature c'est une vie qui s'exprime²².» Aussi, allons-nous suivre le plus fidèlement possible le cheminement des femmes dans les romans de Gabrielle Poulin. Nous allons les accompagner dans leur recherche d'identité et plonger avec elles dans les profondeurs de leur inconscient. Ainsi serons-nous là quand elles découvriront et vaincront les obstacles à leur

²¹*Ibid.*, p. 56.

²²*Loc. cit.*

autonomie. Enfin, nous aurons le bonheur de participer au triomphe de leur renaissance.

Notre objectif est d'effectuer une expérience humaine. Ce faisant, c'est une quête du sens et de la signification de l'oeuvre que nous chercherons. Comme Fernand Dorais l'a écrit, «toute grande oeuvre [...] est et demeure recherche, quête du sens ou de significations; récit, expérience inconditionnelle de la vie comme de la Mort [...]»²³. Toutefois, est-il juste de qualifier l'oeuvre de Gabrielle Poulin de «grande»? Ses ouvrages imaginaires résisteront-ils à l'épreuve du temps? En dehors des cercles littéraires, ils ne sont connus jusqu'ici que par un public restreint. Pourtant, *Le petit Robert I* précise que le mot «grand» peut aussi signifier «important» ou «abondant». Et nous savons que la publication de chaque texte de cette auteure a été reçue favorablement par la critique littéraire et a fait l'objet de plusieurs commentaires fort élogieux. De plus, madame Poulin est récipiendaire de nombreux prix d'excellence tant pour ses romans que pour sa poésie. Aussi, est-il certain que le nom et les écrits de

²³Fernand Dorais, *Témoins d'errances en Ontario français*, Hearst, Le Nordir, 1990, p. 52.

Gabrielle Poulin sont importants dans la littérature d'expression française au Canada, et plus particulièrement dans celle de l'Ontario français.

La critique littéraire et l'oeuvre de Gabrielle Poulin

Dans son article «Un cri trop grand: l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin», Robert Viau présente une excellente introduction aux romans de cette auteure.²⁴ Toutefois, à l'exception d'un travail d'une centaine de pages de Margit Reimer, en langue allemande, sur les premiers romans de Gabrielle Poulin²⁵, et un mémoire de maîtrise d'environ cent cinquante pages intitulé *La Mémoire dans La Couronne d'oubli et dans Le Livre de déraison*²⁶, il n'existe pas encore d'étude d'envergure sur l'oeuvre de

²⁴Robert Viau, «Un cri trop grand: l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin», *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, 9^e Colloque de l'APLAQA, St-Nicolas (Québec), MNH, p. 365-394.

²⁵Margit Reimer, *Untersuchungen zur Erzähltechnik in den Romanen Gabrielle Poulin*, Schriftliche Hausarbeit zur ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien, Christian-Albrechts, Universität zu Kiel, octobre 1988, S. 91.

²⁶Chantal Nadeau, *La Mémoire dans La Couronne d'oubli et Le Livre de déraison de Gabrielle Poulin*, Mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 1999, 153 p.

Gabrielle Poulin, et aucune thèse sur cette auteure n'a été soutenue jusqu'ici.

La question identitaire dans son oeuvre a pourtant fait l'objet de plusieurs courtes études. Grahame C. Jones a publié deux articles au sujet de la recherche d'identité de ses protagonistes féminins, soit dans «Cogne la caboche et s'ouvre à la vie²⁷» et «La recherche de la liberté chez les héroïnes de Gabrielle Poulin²⁸.» Outre *Cogne la caboche*, ce dernier article aborde aussi *Un cri trop grand* et *Les Mensonges d'Isabelle*. Puis, Johanne Daigle-Carrier²⁹ examine la recherche de liberté de Rachel / soeur Anna dans *Cogne la caboche*.

Ensuite, dans un bref article concernant les fonctions de la mémoire dans les ouvrages des romancières franco-ontariennes, Lucie Hotte et Lara Mainville de l'Université

²⁷Grahame C. Jones, «Cogne la caboche et s'ouvre à la vie», *Voix et images*, vol. 6, n° 2, hiver 1981, p. 279-291.

²⁸_____, «La recherche de la liberté chez les héroïnes de Gabrielle Poulin», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 12, été-automne 1986, p. 265-278.

²⁹Johanne Daigle-Carrier, «Deux quêtes d'affranchissement: *Cogne la caboche* et *Les Confessions de Jeanne de Valois* d'Antonine Maillet», *Revue de l'Université Sainte-Anne*, 1995, p. 87-100.

d'Ottawa explorent la problématique de la recherche d'identité chez la femme³⁰. Enfin, Bertille Beaulieu touche à la question identitaire à l'intérieur d'une étude sur l'imaginaire merveilleux dans *Cogne la caboche*³¹. Les pages de cette thèse consacrée à ce roman étudient surtout les images et les symboles qui foisonnent dans l'ouvrage. Cependant personne n'a encore cherché à vérifier si l'oeuvre de Gabrielle Poulin recèle un fond mythique. Aussi, dans le travail présent, allons-nous céder à la fascination de l'inconnu et défricher un terrain presque inexploré jusqu'à aujourd'hui!

Pour accéder à l'univers de Gabrielle Poulin, nous avons besoin d'un fond épistémologique. Nous rappelons notre désir de nous appuyer sur la méthode de la mythocritique telle que l'a établie Gilbert Durand afin de déceler la présence du mythe d'Orphée et ses différentes

³⁰Lucie Hotte et Lara Mainville, «L'Écriture de la Mémoire», *RFR/DRF*, vol. 25, n^{os} 1 et 2, p. 5-7.

³¹Bertille Beaulieu, «L'imaginaire merveilleux de *Cogne la caboche*», *La Religieuse dans le roman canadien-français de 1938 à 1979*, thèse de doctorat en philosophie (Lettres françaises), Université d'Ottawa, 1983, p. 392-415.

manifestations dans les romans de Gabrielle Poulin³². En outre, puisqu'une profusion d'images nourrit la vie onirique des protagonistes de cette oeuvre romanesque, nous adoptons pour les étudier la classification d'images que Gilbert Durand a développée dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*³³. En effet, Durand part d'une conception symbolique de l'imaginaire pour ensuite organiser les images selon une méthode de convergence autour de noyaux organisateurs ou d'archétypes qui forment finalement deux régimes, soit le *Régime Diurne* et le *Régime Nocturne*³⁴. Enfin, la thérapeutique par l'image que Durand propose s'applique bien aux protagonistes féminins dans les romans de Gabrielle Poulin. En effet, cet auteur écrit que «figurer un mal, représenter un danger, symboliser une

³²Nous expliquerons la méthode de la mythocritique dans le Chapitre I de ce travail. Voir infra, p. 64-66.

³³Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit.

³⁴Dans cet ouvrage, Durand écrit *Régime Diurne* et *Régime Nocturne* en italique et avec lettres majuscules. Aussi, nous respecterons ce choix de l'auteur dans notre thèse.

angoisse, c'est déjà, par la maîtrise du cogito, les dominer³⁵.»

La femme qui écrit exprime une réalité autre que celle de l'homme. Aussi, s'agit-il d'insérer l'oeuvre de Gabrielle Poulin dans le contexte de l'écriture au féminin. C'est dans *L'Écriture-femme*³⁶ de Béatrice Didier et *L'Échappée des discours de l'Oeil*³⁷ de Madeleine Ouellette-Michalska que nous allons puiser pour bien développer cet aspect de notre étude.

La répartition de la thèse

Le Chapitre I de la Première Partie examine les théories de Gilbert Durand sur l'imaginaire, la classification des images, le mythe et la mythocritique. Puis ce sont les idées de Mircea Éliade sur le mythe ainsi que la pensée de Simone Vierne qui retiennent notre attention. Enfin, toujours à la lumière des théories de Gilbert Durand, nous examinons la fonction de l'imaginaire.

³⁵Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit. Voir supra, p. 13.

³⁶Béatrice Didier, op. cit. Voir supra, p. 9.

³⁷Madeleine Ouellette-Michalska, op. cit. Voir supra, p. 14.

Le Chapitre II de la Première Partie se penche sur la légende d'Orphée où nous mettons l'accent sur le pouvoir de sa musique. Ensuite, à partir des versions de Virgile et d'Ovide, nous verrons comment le mythe de ce héros a été repris au cours des siècles. Nous expliquons aussi la façon dont nous adaptons le mythe orphique dans notre analyse de l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin.

La Deuxième Partie de la thèse étudie l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin. Dans le Chapitre I, nous présentons les romans et nous soulignons deux images, soit celle de l'être inanimé et celle de la route qui, à notre sens, donnent accès à l'univers imaginaire de Gabrielle Poulin. Ensuite, nous nous penchons sur les pages liminaires des romans qui font entrer les lectrices et les lecteurs directement dans l'imaginaire.

Les Chapitres II, III et IV qui constituent le centre du travail examinent différents aspects du mythe orphique dans les romans de Gabrielle Poulin. Afin de se défendre contre le temps et la mort, les protagonistes féminins entreprennent une descente vers les ténèbres de leur passé. Dans les récits, nous nous intéressons de façon

particulière à cette descente et aux épreuves que ce trajet recèle.

Dans la conclusion du travail, nous examinons la transformation des protagonistes féminins qui résulte de leur quête d'identité. Nous abordons aussi les notions de l'écriture et de la création qui, comme la musique d'Orphée, permettent de terrasser des démons. Enfin, nous situons le projet de la renaissance de ces femmes à la lumière de l'écriture au féminin.

Il importe maintenant de présenter Gabrielle Poulin. Nous croyons que la citation suivante tirée de son dernier roman explique à la fois sa démarche poétique et présente le sujet de notre travail. Il s'agit de Marie-Ève dans *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* La jeune femme rêve qu'

à travers la surface miroitante et infinie des mots, elle a plongé jusqu'au fond de l'inconnu où s'enracine, souple et fluide, l'univers de ses images. (*QPIST*, p. 29)

Introduction à la vie et à l'oeuvre de Gabrielle Poulin

Pour moi, une seule chose importe; aussi longtemps que je pourrai écrire, que je pourrai lire, aussi longtemps que je vivrai, je chercherai à élucider, à travers les reflets des autres, mes semblables, ces personnages que je crois mettre au monde, le mystère que l'être humain est à lui-même. (CTG, Postface, p. 218)

Romancière, poète, critique littéraire, essayiste, conférencière, lectrice et commentatrice d'ouvrages à la radio FM, Gabrielle Poulin connaît une carrière littéraire qui s'étend sur plus de trente ans. Native de St-Prosper de Beauce dans la province de Québec, elle détient une Licence ès lettres et un Diplôme d'études supérieures de l'Université de Montréal. Puis, en 1974, l'Université de Sherbrooke lui décerne un doctorat ès lettres. Femme d'esprit, elle n'a jamais cessé d'approfondir ses connaissances. Au cours des années elle a étudié les lettres françaises, l'histoire, les sciences religieuses, la spiritualité, l'espagnol, l'allemand et le roman anglais du XIX^e siècle. Par ailleurs, à partir de 1989, à l'Université d'Ottawa, elle a suivi des cours de solfège, de théorie musicale et de piano.

Romancière, Gabrielle Poulin a publié six romans, soit *Cogne la caboche*³⁸, *Un cri trop grand*³⁹, *Les Mensonges d'Isabelle*⁴⁰, *La Couronne d'oubli*⁴¹, *Le Livre de déraison*⁴² et *Qu'est-ce qui passe ici si tard?*⁴³ L'ensemble de son oeuvre exploite la quête d'identité des personnages féminins mis en scène.

Poète, Gabrielle Poulin a fait paraître trois recueils de poèmes. *Petite fugues pour une saison sèche* raconte la

³⁸Gabrielle Poulin, *Cogne la caboche*, édition révisée, préface de Fernand Dorais, coll. «Courant», Montréal, VLB, 1979, 298 p. Ouvrage désigné par CC dans le texte ci-après.

³⁹_____, *Un cri trop grand*, seconde édition révisée avec une postface de l'auteur et un choix de jugements critiques, Ottawa, Les Éditions du Vermillon, 1999, 236 p. Ouvrage désigné par CTG dans le texte ci-après.

⁴⁰_____, *Les Mensonges d'Isabelle*, coll. «Littérature d'Amérique», Montréal, Éditions Québec / Amérique, 1983, 210 p. Ouvrage désigné par MI dans le texte ci-après.

⁴¹_____, *La Couronne d'oubli*, Sudbury, Prise de parole, 1990, 178 p. Ouvrage désigné par CO dans le texte ci-après.

⁴²_____, *Le Livre de déraison*, 2^e édition, Sudbury, Prise de parole, 1996, 218 p. Ouvrage désigné par LD dans le texte ci-après.

⁴³_____, *Qu'est-ce qui passe ici si tard?*, Sudbury, Prise de parole, 1998, 124 p. Ouvrage désigné par QPIST dans le texte ci-après.

genèse douloureuse d'une oeuvre. Ces courts poèmes, qui ressemblent à «tant de racines emmêlées à la recherche d'un filet d'eau⁴⁴», marquent une période d'aridité dans la vie de l'écrivaine quand, pour libérer son pouvoir créateur, elle a voulu pratiquer l'écriture automatique. Il en a résulté des vers qui traduisent une violence et une angoisse singulières. Ce n'est qu'au fond de l'inconscient que l'écriture redevient possible et que l'imaginaire a droit de cité:

Viens, nous irons ensemble au fond de cette paix [...] [...] Rien n'est impossible de ce côté-ci du paysage. Des arbres mauves? Un oeil de saphir⁴⁵?

Divisés en trois nocturnes et une berceuse, les puissants poèmes du recueil *Nocturnes de l'oeil*⁴⁶ abordent les thèmes interdépendants de la vie et de la mort, de la nuit et du jour, ainsi que ceux du temps, de la solitude du poète, de l'absence, de l'inachevé et des «mots sans

⁴⁴ _____, *Petites fugues pour une saison sèche*, op. cit., p. 17.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁶ _____, *Nocturnes de l'oeil*, Sudbury, Prise de parole, 1993, 125 p.

attache [quil] cherchent l'issue⁴⁷.» Dans ses vers, tout comme dans l'ensemble de son oeuvre, cette écrivaine interroge «la vie, la mort, la violence, l'injustice⁴⁸.» C'est sa façon «de trouver un commencement de réponse, de trouver une façon de transformer ces expériences-là⁴⁹.»

*Mon père aussi était horloger*⁵⁰, un recueil de poèmes structurés sur le rythme de la journée, explore le thème du temps qui passe, qui est aussi la matière de son premier recueil. Devant les instants, les heures, les jours qui s'envolent, le poète n'a secours qu'«[...] une feuille blanche / l'encrier / [...] / le Vide / à inventer⁵¹.» Mais, comprend-il qu'«il sera trop tard à la fin de ce jour / c'est maintenant qu'il faut tout ramasser⁵².»

Critique littéraire, Gabrielle Poulin a collaboré à de nombreux périodiques et journaux tels que *Relations*,

⁴⁷*Ibid.*, p. 22.

⁴⁸Margaret-Michèle Cook, «Gabrielle Poulin», *Entrevue, Femmes d'action*, avril 1993, p. 12.

⁴⁹*Loc. cit.*

⁵⁰Gabrielle Poulin, *Mon père aussi était horloger*, Sudbury, *Prise de parole*, 1996, 143 p.

⁵¹*Ibid.*, p. 13.

⁵²*Ibid.*, p. 47.

Lettres québécoises, *The University of Toronto Quarterly*, *Le Droit* et *Livres et auteurs québécois*. Ainsi a-t-elle pu communiquer au grand public son amour de la littérature en lui offrant une intelligente présentation des oeuvres. «Plus de dix ans de fidélité, en littérature, c'est une valeur en soi⁵³» a écrit Réginald Martel. Enfin, de 1976 à 1986 Gabrielle Poulin a animé des chroniques littéraires à l'émission «En toutes lettres» du réseau MF de Radio-Canada.

Essayiste, Gabrielle Poulin examine le thème du miroir dans son ouvrage *Les Miroirs d'un poète, Image et reflets de Paul Éluard*⁵⁴. C'est une étude écrite «sans prétention aucune, pour le simple plaisir d'un contact personnel avec une oeuvre belle⁵⁵.» Ensuite, elle participe avec René Dionne, François Hébert, Léopold LeBlanc et Gilles Marcotte à la rédaction du volume IV de l'*Anthologie de la*

⁵³Réginald Martel, «La fidélité créatrice», Montréal, *La Presse*, le 23 août 1980, p. 33.

⁵⁴Gabrielle Poulin, *Les Miroirs d'un poète. Image et reflets de Paul Éluard*, coll. «Essais pour notre temps», section de littérature, Montréal, Éditions Bellarmin, 1969, 170 p.

⁵⁵René Dionne, «À travers les miroirs de Paul Éluard», *Relations*, juin 1969, p. 175.

littérature québécoise intitulé *L'âge de l'interrogation*⁵⁶. Puis, en 1980, paraît *Roman du Pays*⁵⁷, un volume qui réunit soixante-cinq textes écrits initialement pour *Relations et Lettres québécoises* et portant sur des romans importants de la décennie 1968 à 1979. Cet ouvrage qui comprend sept textes de René Dionne n'a rien d'une histoire littéraire. Comme l'a souhaité gabrielle Pouloin, ces pages ressemblent plutôt à un simple livre de lecture⁵⁸. Enfin, au début du troisième millénaire paraît *La Vie l'Écriture*⁵⁹, un recueil de trente-trois textes que l'auteure qualifie de «témoins de[s]on exploration dans le champ littéraire[...]»⁶⁰

⁵⁶Gabrielle Poulin (avec René Dionne), *L'âge de l'interrogation*, 1936-1952, t. IV de l'*Anthologie de la littérature québécoise*, sous la direction de Gilles Marcotte, Montréal, La Presse, 1980, 463 p.

⁵⁷_____, *Roman du Pays*, Montréal, Bellarmin, 1980, 454 p.

⁵⁸*Ibid.*, p. 10.

⁵⁹_____, *La Vie l'Écriture*, *Mémoires littéraires*, Essais et recherches, 7, Ottawa, Les Éditions du Vermillon, 2000, 372 p.

⁶⁰*Ibid.*, p. 31.

Nous avons insisté ici sur les moments les plus marquants dans la carrière de Gabrielle Poulin. Elle a reçu de nombreuses bourses, entre autres celles du Conseil des Arts du Canada et du gouvernement français. De plus, son oeuvre entière a été couronnée d'un bon nombre de distinctions honorifiques. Son premier roman, *Cogne la caboche*, a reçu le prix littéraire Champlain en 1979 et a été parmi les ouvrages finalistes des prix France-Québec et France-Canada en 1979. Puis *Le Livre de déraison* a mérité le Grand Prix du Salon du Livre de Toronto en 1994. *Petites fugues pour une saison sèche* s'est vu décerné le Prix du livre d'Ottawa-Carleton en 1993 et *Nocturnes de l'oeil* celui de l'Alliance française en 1994.

Cette présentation succincte de la carrière littéraire de Gabrielle Poulin met fin à l'introduction de la thèse. Nous allons maintenant examiner la théorie sur laquelle repose notre étude de l'oeuvre romanesque de cette écrivaine.

PREMIÈRE PARTIE

THÉORIE DE LA THÈSE

CHAPITRE I

L'IMAGINAIRE

Chimériques, les «rivières immobiles, les nuits de soleil, les glaciers brûlants [...] et] les silences sonores» (*QPIST*, p. 14) tels que Gabrielle Poulin les décrit n'existent pas en réalité. Pourtant, dans l'univers imaginaire de l'auteure, «rien n'est impossible» (*QPIST*, p. 13). Cette conception de l'imaginaire est tout à fait conforme à celle que présente Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. En effet, dans cette oeuvre magistrale, l'anthropologue de renommée internationale décrit l'imaginaire comme étant «la faculté du possible¹.»

Puisque notre étude se fonde sur les travaux de Gilbert Durand, il est essentiel d'amorcer notre thèse par une introduction aux théories développées par ce spécialiste de l'imaginaire dans ses ouvrages afin de pouvoir ensuite nous servir de certains de ses concepts dans notre travail. La pensée de Gilbert Durand s'impose donc pour les raisons déjà exposées dans l'introduction de

¹Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 16.

ce travail. Toutefois, il importe aussi d'y ajouter des considérations fournies par Mircea Éliade et Simone Vierne.

Nous débutons cette section de notre travail par un rappel des études de Gilbert Durand sur l'imagination qui montrent comment la pensée occidentale a constamment dévalué l'image. Ensuite, la méthode durandienne de la classification des images retiendra notre attention, suivie d'un mot sur la fonction de l'imaginaire. Enfin, nous examinerons les notions du mythe en général, en particulier dans la littérature, ainsi que la mythocritique, tout en prenant soin de bien distinguer ce dernier concept de la mythanalyse.

La classification des images proposée par Gilbert Durand

Dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Durand part du psychique pour aller vers le culturel afin de développer une archétypologie générale de l'imagination. Dans l'importante introduction à cet ouvrage, Durand présente un aperçu historique du développement des concepts et des études de l'imaginaire afin de montrer comment la

pensée occidentale a constamment déprécié l'image². À Jean-Paul Sartre revient le mérite d'avoir essayé de décrire le fonctionnement précis de l'imagination ainsi que d'avoir tenté de bien le distinguer du comportement perceptif ou mnésique. Toutefois, Sartre a cherché à étudier le phénomène de l'imagination sans consulter le patrimoine imaginaire de l'humanité. Et il n'a perçu l'image que comme un signe dégradé. Il s'ensuit que ses théories sur l'image et le rôle de l'imaginaire conduisent à une totale dévaluation de l'imaginaire. Une minimisation semblable, note Durand, se retrouve dans la pensée des philosophes Bergson et James ainsi que chez les Denkpsychologues.

En effet, toutes les théories intellectualistes de l'imaginaire se leurrent parce qu'elles dévalorisent l'imagination soit en pervertissant son objet, soit en dépréciant l'image comme un ordinaire doublet sensoriel. De plus, en confondant l'image avec le mot, ces penseurs se trompent sérieusement car ils n'ont pas reconnu la définition de l'image comme symbole. «L'analogon que constitue l'image n'est jamais un signe arbitrairement

²*Ibid.*, p. 15-70.

choisi, mais est toujours intrinsèquement motivé³», souligne Gilbert Durand.

Avant de présenter sa conception originelle du symbolisme imaginaire, Durand passe rapidement à travers les classifications des images développées par ses prédécesseurs. Les historiens de la religion, entre autres Krappe et Éliade, répartissent les images selon les grandes épiphanies cosmologiques (symboles célestes ou symboles terrestres). Puis, les études poétiques du philosophe français Gaston Bachelard s'appuient sur les quatre éléments: l'eau, la terre, l'air et le feu. Enfin, c'est dans les motivations sociologiques et philologiques des systèmes symboliques que Georges Dumézil, historien français et spécialiste des mythologies indo-européennes, et l'ethnologue A. Piganiol, cherchent un point d'appui pour classer les images.

Toutefois, selon Durand, des difficultés importantes surgissent concernant les classifications d'images proposées par ses prédécesseurs.

³*Ibid.*, p. 25.

Toutes ces classifications d'images semblent pécher par un positivisme objectif qui tente de motiver les symboles uniquement à l'aide de données extrinsèques à la conscience imaginante et [...] ne rendent pas compte de cette puissance fondamentale des symboles qui est de se lier, par-delà les contradictions naturelles, les éléments inconciliables, les cloisonnements sociaux et les ségrégations des périodes de l'histoire. Il apparaît alors qu'il faille chercher les catégories motivantes des symboles dans les comportements élémentaires du psychisme humain⁴.

C'est bien dans le psychisme intrinsèque à l'esprit imaginaire que le psychanalyste Sigmund Freud et son collaborateur Albert Adler cherchent les motivations symboliques. Freud divise les symboles selon le schéma de la bisexualité humaine tandis qu'Adler les répartit selon le schéma de l'agressivité. Toutefois, Durand reproche à l'ensemble de la psychanalyse d'avoir trop simplifié les motivations symboliques. L'imagination, insiste-t-il, n'est jamais, comme l'expliquent les psychanalystes, le produit d'un refoulement mais bien au contraire elle est l'origine d'un défoisement. «Les images ne valent pas par

⁴*Ibid.*, p. 35.

les racines libidineuses qu'elles cachent, mais par les fleurs poétiques et mythiques qu'elles révèlent⁵.»

Le trajet anthropologique

Après avoir démontré l'insuffisance de ces théories réductrices et dévalorisantes de l'image jusqu'alors préconisées par la pensée occidentale, Durand propose une méthode inédite de classification des images. Pour réaliser cet objectif, il se lance décidément dans une perspective anthropologique globalisante, l'anthropologie étant comprise comme l'«ensemble des sciences qui étudient l'espèce *homo sapiens*⁶.» Afin d'étudier les motivations symboliques et donner une classification structurale des symboles, il se situe dans ce qu'il appelle

le trajet anthropologique, c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social⁷.

⁵*Ibid.*, p. 36.

⁶*Ibid.*, p. 37.

⁷*Ibid.*, p. 38.

Durand pose ainsi comme principe générateur de sa théorie qu'«il y a "genèse réciproque" qui oscille du geste pulsionnel à l'environnement matériel et social et vice versa⁸.» Il s'ensuit que

[f]inalement l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement [...] les représentations subjectives s'expliquent par les accommodations antérieures du sujet au milieu objectif⁹.

Pour délimiter les grands axes de ce trajet anthropologique que constituent les symboles, Durand choisit la méthode de la convergence qui tend à repérer de vastes constellations d'images, constellations à peu près constantes et qui semblent structurées par un certain isomorphisme de symboles convergents. La convergence pourrait être comparée à la variation thématique de la fugue. Les symboles, écrit Durand, constellent parce qu'ils sont des développements d'un même thème archétypal et des variations sur un archétype. Ce sont ces constellations que l'archétypologie anthropologique doit

⁸Loc. cit.

⁹Loc. cit.

chercher à déceler à travers toutes les manifestations de l'imagination¹⁰.

Gilbert Durand va puiser à l'École de réflexologie de Leningrad les données nécessaires pour déterminer l'influence des réflexes dominants dans la constitution de l'imaginaire humain. Ainsi découvre-t-il que les images se forment par l'interaction des pulsions et des réflexes qui s'entrelacent dans le milieu matériel et social¹¹. Durand va donc adopter, comme hypothèse de travail, la théorie d'une correspondance étroite entre les gestes du corps, les centres nerveux et les représentations symboliques.

Toutefois, les réflexes humains sont capables d'un fort conditionnement culturel, un conditionnement qui doit être orienté par la finalité même du réflexe dominant, ce qui exige un accord entre le réflexe dominant et l'environnement culturel. À l'exemple de Leroi-Gourhan qui a décrit comment la force, en contact avec la matière, produit un outil, Durand va montrer «que chaque geste

¹⁰*Ibid.*, p. 40-41.

¹¹Joël Thomas, «Gilbert Durand», *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, sous la direction de Joël Thomas, Paris, Ellipses, 1998, p. 141. Voir l'excellente introduction que donne l'auteur aux méthodes durandiennes dans cet ouvrage, p. 140-149.

appelle à la fois une matière, et une technique suscite un matériau imaginaire et, sinon un outil, du moins un ustensile¹².» Comme Durand l'a bien discerné, l'imagination d'un mouvement réclame l'imagination d'une matière¹³. Le premier geste, la dominante posturale, exige les matières lumineuses visuelles et les techniques de séparation et de purification.

Notons également qu'aux réflexes posturaux sont associés les symboles des armes, de la flèche et du glaive. Puis, la dominante de nutrition, lié à la descente digestive, demande les matières de la profondeur, de l'eau et de la caverne. De plus, il suscite les symboles des contenants et incite aux rêveries techniques du breuvage ou des aliments. Enfin, la dominante copulative, de caractère cyclique et accompagné de mouvements rythmiques, exige comme matière les rythmes saisonniers et leur cortège astral, et il incorpore tous les substituts techniques du cycle tels que la roue, la baratte et le briquet.

¹²Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 55.

¹³*Ibid.*, p. 39.

Les trois réflexes dominants se prolongent dans les schèmes. «Le schème, explique Durand, est une généralisation dynamique et affective de l'image, il constitue la facticité et la non-substantivité générale de l'imaginaire¹⁴.» Les schèmes, qui font la jonction entre les réflexes dominants et les représentations, forment le squelette dynamique de l'imaginaire. Ces schèmes se définissent comme

des trajets incarnés dans des représentations concrètes précises. Ainsi, au geste postural correspondent deux schèmes: celui de la verticalisation, et celui de la division tant visuelle que manuelle. Et au geste de l'avalage correspond le schème de la descente et celui du blottissement dans l'intimité¹⁵.

Toutefois, les gestes différenciés en schèmes ne sont pas encore des images. Pour cela, il faut qu'ils se transforment en archétypes qui sont les images primordiales, originelles.

C'est ainsi qu'aux schèmes de l'ascension correspondent immuablement les archétypes du sommet, du chef, du luminaire, tandis que les schèmes diaïrétiques se substantifient en

¹⁴*Ibid.*, p. 61.

¹⁵*Loc. cit.*

constantes archétypales telles que le glaive, le rituel baptismal, etc., le schème de la descente donnera l'archétype du creux, de la nuit, du «Gulliver», etc., et le schème du blottissement provoquera tous les archétypes du giron et de l'intimité¹⁶.

Durand décrit l'archétype comme étant une force physique, une source majeure de symboles dont on peut assurer la prégnance, l'universalité et la pérennité¹⁷.

À l'opposé du simple symbole, l'archétype est rarement ambivalent mais il est toujours universellement invariable. Il y a un accord entre l'archétype et le schème. Par exemple, la roue est le grand archétype du schème cyclique. Comme l'a bien discerné Joël Thomas, les symboles au sens strict du mot sont des spécifications culturelles des archétypes¹⁸. Ainsi, le schème ascensionnel et l'archétype du ciel restent stables par-delà les cultures, mais le symbole qui les démarque peut se transformer d'échelle en flèche volante ou en avion supersonique.

¹⁶*Ibid.*, p. 63.

¹⁷ _____, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, op. cit., p. 99.

¹⁸Joël Thomas, op. cit., p. 142.

C'est le schème qui donne la cohérence et le sens à ce récit que nous appelons mythe et que nous allons approfondir plus loin dans le chapitre. Toutefois, c'est dans un sens plus général que Gilbert Durand perçoit le mythe. Pour cet ethnologue, le terme de «mythe» recouvre le récit légitimant une foi religieuse ou magique, la légende, le conte populaire ou le récit romanesque¹⁹. Il le définit comme étant

un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées. Le mythe explicite un schème ou un groupe de schèmes²⁰.

Ainsi, le mythe est-il un récit mettant en oeuvre un imaginaire. Durand signale qu'il existe des «protocoles normatifs des représentations imaginaires, bien définis et relativement stables, groupés autour des schèmes originels [...] qu'[il appelle] structures²¹.» Il précise aussi que

¹⁹*Ibid.*, p. 410-411.

²⁰Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 64.

²¹*Ibid.*, p. 65.

la structure est «une forme transformable, jouant le rôle de protocole motivant pour tout un groupement d'images, et susceptible elle-même de groupement en une structure plus générale [qu'il nomme] *Régime*²².» Dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Durand examine deux régimes du symbolique, soit le Diurne et le Nocturne. Ces régimes représentent des attitudes différentes, mais pourtant indissociables l'un de l'autre, que l'être humain adopte devant le destin.

Le *Régime Diurne*, qui se définit d'une façon générale comme le régime de l'antithèse, correspond aux images déclenchées à partir de la dominante posturale et de ses schèmes. Les structures de ce régime sont du type schizomorphe. Ce régime de l'imaginaire exige les matières lumineuses et visuelles ainsi que les techniques de séparation et de purification²³. Le *Régime Diurne* de l'imaginaire a pour fonction de combattre les visages du temps et de la mort en les transcendant. Les images de ce régime se réunissent autour des symboles du sceptre et du

²²*Ibid.*, p. 66.

²³Maurice Émond, *op. cit.*, p. 9.

glaive. Elles tournent autour de celles de la lumière triomphant des ténèbres.

Sous le signe de la conversion et de l'euphémisme, le *Régime Nocturne* de l'imaginaire correspond aux images engendrées par la dominante de nutrition ainsi que par la dominante copulative et leurs schèmes. Les structures de ce régime sont de deux types. Le terme *mystique* désigne les structures qui renferment les symboles de l'intimité et de la profondeur, tandis que le terme *synthétique*²⁴ qualifie celles qui recueillent les symboles du cycle. Dans ce régime, l'antidote du temps est recherché dans la rassurante et chaude intimité ou dans les constantes rythmiques qui scandent phénomènes et accidents²⁵. Ce régime dans son ensemble tend à assimiler et à agencer les images antagonistes afin de pouvoir ensuite les réunir dans un récit progressif.

²⁴Dans des ouvrages subséquents, Durand va s'interroger sur la dénomination de *synthétique* et il va hésiter entre *disséminatoire* et *diacronique* ou *dramatique*. Voir, par exemple, Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre; de la mythocritique à la mythanalyse*, op. cit., p. 28-29.

²⁵Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 220.

Ainsi se présente la classification d'images proposée par Durand. La méthode qu'il a alors établie est fondée sur la tripartition réflexologique et la bipartition entre deux régimes de symbolisme. Autour de ces deux systèmes s'organisent les archétypes, symboles et schèmes. Enfin, le *Régime Diurne* et le *Régime Nocturne* s'articulent en structures, à savoir les structures schizomorphes, mystiques et synthétiques de l'imaginaire²⁶. La démarche qu'a suivie Durand n'est possible que parce que cet anthropologue est parti de l'hypothèse de la sémantacité des images, c'est-à-dire du fait que celles-ci ne sont pas des signes, mais qu'elles contiennent matériellement, en quelque sorte, leur sens²⁷. Comme l'a observé avec justesse Joël Thomas, les images symboliques possèdent un sémantisme propre qui leur est donné par le trajet anthropologique dans lequel elles sont créées²⁸. Durand insiste sur l'importance essentielle des archétypes qui, à cause de ce

²⁶*Ibid.*, p. 437.

²⁷*Ibid.*, p. 60.

²⁸Joël Thomas, *op. cit.*, p. 144.

sémantisme stable, relie l'imaginaire et les processus rationnels²⁹.

La fonction de l'Imaginaire

C'est contre le néant du temps que se dresse la représentation toute entière et spécialement la représentation dans toute sa pureté d'anti-destin [...]. La fonction de l'esprit est insubordination à l'existence et à la mort, et la fonction fantastique se manifeste comme le patron de cette révolte³⁰.

Dès sa naissance, l'être humain est sujet au temps et à la mort. L'existence est toujours précaire et le sentiment de sa condition mortelle fait naître chez lui l'anxiété et la peur. L'angoisse devant le devenir est à l'origine de toute une série d'images que Gilbert Durand a réunies dans son ouvrage *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* sous le titre «Visages du temps».

Inférant toute l'angoisse devant le destin, ces images archétypales comprennent, entre autres, les représentations imaginaires du Bestiaire telles que celles du cheval, du

²⁹Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 63.

³⁰*Ibid.*, p. 468.

taureau, de la gueule dévorante et du loup féroce (symboles thériomorphes). La prise de conscience du temps est aussi à l'origine des symboles des ténèbres néfastes comme ceux du miroir, de l'eau hostile, de la chevelure, et de la lune (symboles nyctomorphes). Enfin, l'inquiétude devant la temporalité et la mort fait naître dans l'imaginaire humain le groupe des symboles que Durand appelle les symboles catamorphes qui sont les figurations de la chute et de la chair soit la chair qu'on mange, soit la chair sexuelle ainsi que de l'abîme et du labyrinthe.

L'angoisse devant sa condition mortelle suscite ainsi chez l'être humain toute une série d'images. Néanmoins, signale Gilbert Durand, les représentations du temps et de la mort sont une excitation à l'exorcisme ainsi qu'une invitation à l'imaginaire à entreprendre une thérapeutique par l'image. Il s'ensuit un principe qui est constitutif de l'imagination car «figurer un mal, représenter un danger, symboliser une angoisse, c'est déjà, par la maîtrise du cogito, les dominer³¹.» L'imagination, dans toutes ses manifestations religieuses et mythiques, littéraires et esthétiques, détient ce pouvoir réellement

³¹*Ibid.*, p. 135.

métaphysique de dresser ses oeuvres contre la destinée mortelle³². Ainsi, se trouve-t-elle à la genèse de toute activité esthétique, de la sculpture des masques et de la peinture, en passant par le rituel, la magie et la chorégraphie. Là se trouve la volonté de l'être humain d'échapper aux vicissitudes du temps et de se perpétuer par-delà la mort³³. Ainsi, la représentation, quelle qu'en soit la modalité adoptée, diminue l'angoisse devant le devenir et constitue un talisman contre le temps. Enfin, la fonction de l'imagination, comme le souligne Durand, est avant tout une fonction d'euphémisation, non pas comme un masque que la conscience dresse devant la mort mais, au contraire, comme un dynamisme prospectif qui tente d'améliorer la situation de l'être humain dans le monde³⁴.

Le mythe

L'étude de la transformation du mythe dans l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin ne peut se faire sans

³²*Ibid.*, p. 470.

³³*Ibid.*, p. 470-471.

³⁴_____, *L'imagination symbolique*, Paris, Quadrige, PUF, 1964, p. 118.

examiner d'abord la mythocritique ainsi que les notions du mythe et sa présence dans la littérature. C'est pourquoi, en nous appuyant surtout sur la pensée de Mircea Éliade, de Gilbert Durand et de Simone Vierne, nous allons présenter un aperçu de ces approches afin de pouvoir formuler des définitions opératoires de ces concepts pour ensuite les appliquer à notre thèse. Commençons par un aperçu de la pensée d'Éliade sur le mythe.

Mircea Éliade

Épigone et collaborateur de Jung dans le domaine de l'histoire des religions, de la mythologie et de l'étude des mystiques et des spiritualités, Mircea Éliade³⁵ est l'auteur de plusieurs ouvrages importants qui touchent à l'univers du symbole et du mythe, entre autres, le *Traité d'histoire des religions*³⁶, *Aspects du mythe*³⁷, *Mythes, rêves*

³⁵Joël Thomas, «Mircea Éliade», *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, p. 121.

³⁶Mircea Éliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1970, 390 p.

³⁷_____, *Aspects du mythe*, coll. «Idées», Paris, Gallimard, 1963. 124 p.

et mystères³⁸ et *Images et symboles*³⁹. Dans toute son oeuvre, cet historien des religions s'est particulièrement intéressé aux manifestations du sacré dans le monde.

Éliade reconnaît que le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe. Il s'ensuit, écrit-il, que le mythe pourrait être abordé et interprété dans des perspectives multiples et complémentaires. Et c'est ainsi dans un sens très large qu'Éliade définit le mythe.

(L)e mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des «commencements». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence. [...] C'est cette irruption du sacré qui fonde réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui. Plus encore: c'est à la suite des interventions des Êtres Surnaturels que l'homme est ce qu'il est aujourd'hui, un être mortel, sexué et culturel⁴⁰.

Éliade souligne également un fait qui lui paraît essentiel à la compréhension du mythe: «(L)e mythe est

³⁸ _____, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, 310 p.

³⁹ _____, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, coll. «Les Essais» LX, 1952, 238 p.

⁴⁰ _____, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 15.

considéré comme une histoire sacrée, et donc une "histoire vraie" parce qu'il se réfère toujours à des réalités⁴¹.»

Un mythe raconte ce qui est véritablement arrivé, à savoir qu'un événement donné a vraiment eu lieu, car le monde, la mort ou les différentes espèces existent pour le prouver. En outre, par le fait même que les mythes relatent les actes du héros ainsi que les gestes des Êtres Surnaturels et les manifestations de leur pouvoir sacré dans le monde, ils deviennent le modèle exemplaire des comportements humains. Les oeuvres de l'homme et de la femme ne font qu'imiter les actions et les exploits des dieux et des héros⁴².

Un point important dans l'explication que présente Éliade est celui du mythe qui raconte une histoire. Il s'ensuit, comme l'observe Isis Khalil dans sa thèse de doctorat⁴³, que le mythe est récit. En outre, ce récit est

⁴¹*Ibid*, p. 15-16.

⁴²_____, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 9-10. Voir aussi Mircea Éliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 16.

⁴³Isis Khalil, «Vision du monde d'Andrée Chedid à travers les structures mythiques de son oeuvre romanesque», thèse de doctorat présentée à l'École des Études supérieures de l'Université d'Ottawa, 1994, p. 147.

toujours l'histoire d'une création. Il relate comment quelque chose a commencé à être. Ce caractère du mythe s'avère important dans cette étude des romans de Gabrielle Poulin car la genèse de son oeuvre constitue un thème important chez elle.

Gilbert Durand

Gilbert Durand s'entend avec Mircea Éliade pour reconnaître que le mythe est récit. Nous avons cité plus haut l'explication qu'en donne cet anthropologue. Le mythe, dit-il, est un récit qui utilise le fil du discours dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées⁴⁴. Voici maintenant la définition opératoire du mythe que Durand place au coeur de toute perspective anthropologique, et que nous adopterons dans ce travail.

Le mythe apparaît [...] comme un récit (discours mythique) mettant en scène des personnages, des décors, des objets symboliquement valorisés, segmentables en séquences ou plus petites unités sémantiques (mythèmes) dans lequel s'investit obligatoirement une croyance [...] appelée prégnance symbolique. [...] Ce récit [...] met en oeuvre une logique qui échappe en partie aux

⁴⁴Voir supra, p. 47.

principes classiques de la logique d'identité [...]. Par là, le mythe se manifeste comme un métalangage [...]. Le mythe apparaît donc comme discours ultime, récit fondateur (premier ou dernier, peu importe) où se constitue, loin du principe du «tiers exclu», la tension antagoniste fondamentale à tout développement du sens⁴⁵.

Dans son ouvrage *Introduction à la mythodologie*, il réitère sa définition du mythe comme récit. C'est, écrit-il,

un récit (*sermo mythicus*) sans démonstration ni but descriptif, d'où la nécessité des «redondances» et qui veut montrer comment des forces diversifiées s'organisent en un univers mental «systémique». Et par «systémique» il veut dire qu'une entité n'existe, ne se réalise, que par des tensions de sous-systèmes antagonistes⁴⁶.

Le mythe et la littérature

L'archétype, écrit Durand, est la «matrice» de tout imaginaire. De la même façon, le mythe devient la «matrice» de tout discours et par conséquent de toute

⁴⁵Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, op. cit., p. 34.

⁴⁶_____, *Introduction à la mythodologie*, op. cit., 1996, p. 185.

littérature⁴⁷. Il s'ensuit, note Isis Khalil, que pour Gilbert Durand il n'existe pas de mythe sans littérature⁴⁸. Comme Durand l'a écrit dans son article «Pérennité, déviations et usure du mythe» que

déjà, chez Hésiode, c'est de la littérature et de la rédaction et [...] finalement la pure mythologie grecque, on ne sait pas où elle est parce que l'on ne sait comment elle commence hors d'une certaine littérature⁴⁹.

Il existe certainement des différences entre le mythe et le récit littéraire. Toutefois, ces genres possèdent certains traits communs. Tous les chercheurs qui ont tenté de définir le mythe affirment qu'une légende raconte une histoire. De même, le récit littéraire, et en particulier le roman, relate une série d'actions ou d'événements. Ainsi, le mythe et le roman appartiennent-ils tous les deux au domaine de la narration. De fait, c'est la narration

⁴⁷ _____, «Méthode archétypologique: de la mythocritique à la mythanalyse», *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Cauvin, Grenoble, Ellug, 1996, p. 141.

⁴⁸ Isis Khalil, thèse citée, p. 147.

⁴⁹ Gilbert Durand, «Pérennité, déviations et usure du mythe», *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 35.

qui, étant l'élément fondateur, établit le point de convergence entre les deux types de récit⁵⁰.

Gilbert Durand discerne bien la présence du mythe dans la littérature. Il reconnaît que les mythes ont surgi dès ses origines et qu'ils se sont imposés comme une nécessité organisatrice et structurante. Toutefois, Durand constate que c'est Mircea Éliade qui, le premier, a énoncé le principe de correspondance des «textes» de la littérature et des «textes» de la mythologie⁵¹. Les archétypes mythiques, a écrit cet historien des religions, survivent encore d'une certaine manière dans les grands romans modernes. De même, certains thèmes mythiques tels que ceux de l'île paradisiaque et de l'initiation héroïque dominent encore la littérature moderne⁵². Ainsi on le voit, les deux chercheurs, à savoir l'anthropologue et l'historien des religions, reconnaissent les liens étroits entre le mythe et la littérature.

⁵⁰Isis Khalil, *thèse citée*, p. 147.

⁵¹Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie*, *op. cit.*, p. 187.

⁵²Mircea Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, *op. cit.*, p. 33.

Étant donné que les archétypes et les thèmes mythiques ne cessent d'inspirer les littéraires, il faut une méthode critique valable pour les dépister et étudier leur fonctionnement dans les textes. C'est la mythocritique qui va nous servir de boussole dans notre exploration de l'univers romanesque de Gabrielle Poulin.

La mythocritique

La mythocritique pose que tout «récit» [...] entretient une parenté étroite avec le *sermo mythicus*. Le mythe serait en quelque sorte le «modèle» matriciel de tout récit, structuré par les schèmes et archétypes fondamentaux de la psyché du *sapiens sapiens*, la nôtre. Il faut donc rechercher quel - ou quels - mythe plus ou moins explicite anime l'expression d'un langage second, non mythique⁵³.

La mythocritique, écrit Durand, est une méthode de critique littéraire qui cherche à déceler dans les textes les mythes qui les sous-tendent. Pour sa part, la mythanalyse s'efforce d'étendre cette méthode à l'ensemble du discours social, politique et idéologique d'une société

⁵³Gilbert Durand, «Pas à pas mythocritique», *Champs de l'imaginaire*, op. cit., 1996, p. 230.

et d'une époque⁵⁴. Gilbert Durand a ensuite ajouté le terme mythodologie pour désigner la méthode propre à l'étude de l'imaginaire⁵⁵. À l'origine de cette nouvelle tendance critique qui invite à l'étude des mythes, il faut supposer que le mythe est inhérent à tout récit⁵⁶. C'est Gilbert Durand qui est considéré habituellement comme le créateur de la mythocritique. «C'est à lui, affirme Simone Vierende, que revient "l'invention" [...] des principes de cette critique⁵⁷.» En effet, même avant la création du terme mythocritique vers 1970, Durand avait appliqué ce genre d'analyse à l'étude d'un roman de Stendhal, *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*⁵⁸. Durand est aussi l'auteur d'une vaste oeuvre sur des sujets aussi divers que la littérature, la poésie, la sociologie, l'histoire et

⁵⁴ _____, «Méthode archétypologique: de la mythocritique à la mythanalyse», *Champs de l'imaginaire*, op. cit., p. 145.

⁵⁵Joël Thomas, op. cit., p. 44.

⁵⁶Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, op. cit., p. 308.

⁵⁷Simone Vierende, «Pour l'élaboration d'une mythocritique», *Mythes, images, représentations*, Paris, Didier, 1977, p. 79.

⁵⁸Gilbert Durand, *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, Paris, Librairie José Corti, 1971, 251 p.

l'anthropologie, mais nous ne citons ici que quelques ouvrages marquants qui éclairent le concept de mythocritique. Dans son premier volume publié, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*⁵⁹, Durand décrit le trajet anthropologique que nous avons déjà mentionné. C'est cette classification d'images qui sert d'assise à sa méthodologie. Puis, dans *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*⁶⁰, il applique cette méthode à des oeuvres littéraires et picturales. Dans sa conclusion, il fait le point sur les concepts de mythocritique et de mythanalyse. Cet ouvrage gravite autour de deux hypothèses qui sous-tendent l'ensemble de sa mythodologie.

[Premièrement], il n'y a pas de coupure entre les scénarii significatifs des antiques mythologies et l'agencement moderne des récits culturels: littérature, beaux-arts, idéologies et histoires et [...] [deuxièmement] l'hypothèse selon laquelle il y a plus dans le rêve ou le désir mythique que dans l'événement historique qui souvent le concrétise, car les comportements concrets des hommes, et précisément le comportement historique, répètent [...] les

⁵⁹Voir supra, p. 13.

⁶⁰Voir supra, p. 11.

décors et les situations dramatiques des grands mythes⁶¹.

Gilbert Durand explique aussi dans *Introduction à la mythodologie*⁶² comment la mythocritique et, au-delà, la mythanalyse, débouchent finalement sur le concept englobant de la mythodologie. Enfin, dans le recueil *Champs de l'imaginaire* se trouvent deux textes intitulés «Méthode archétypologique: de la mythocritique à la mythanalyse⁶³» et «Pas à pas mythocritique⁶⁴» qui, de l'avis de Joël Thomas, donnent une des meilleures explications de la mythocritique et de la mythanalyse à date⁶⁵.

On le voit, Gilbert Durand, en raison de l'étendue et de la qualité de ses recherches et publications, jouit d'une renommée bien méritée. Dans le domaine qui nous occupe, ce théoricien est justement reconnu comme chef de

⁶¹Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, op. cit., p. 11.

⁶²_____, *Introduction à la mythodologie*, op. cit.

⁶³_____, «Méthode archétypologique de la mythocritique à la mythanalyse», op. cit., p. 133-156.

⁶⁴_____, «Pas à pas mythocritique», op. cit., p. 229-242.

⁶⁵Joël Thomas, op. cit., p. 144.

file. Toutefois, il faut aussi noter que d'autres chercheurs, également fascinés par l'étude du mythe dans la littérature, explorent le sujet et publient des travaux importants⁶⁶.

Simone Vierne

Dans le sillage de Durand, une équipe interdisciplinaire réunie autour de lui au Centre des Recherches sur l'imaginaire à Chambéry tente de préciser, mettre au point et appliquer à divers domaines les méthodes durandiennes de mythocritique et de mythanalyse. Une adepte des théories de Gilbert Durand, Simone Vierne fait partie de ce groupe de chercheurs. Dans son étude *Jules Verne et le roman initiatique*⁶⁷, elle applique les principes

⁶⁶Notons, entre autres, Pierre Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1994, 294 p.; Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969, 340 p.; John J. White, *Mythology in the Modern Novel*, Princeton, Princeton Press, 1973. Antoine Sirois applique la méthode de ce dernier aux romans canadiens-français et canadiens-anglais dans *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions Triptyque, 1992, 154 p.

⁶⁷Simone Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique, Contribution à l'étude de l'imaginaire*, Paris, Les Éditions du Sirac, 1973, 779 p.

du scénario initiatique déjà présentés dans son ouvrage *Rite, roman, initiation*⁶⁸.

Tout comme Durand, Simone Vierne admet l'importance de l'imaginaire dans la création artistique. En effet, de concert avec lui, elle reconnaît que, dans la genèse de l'oeuvre, tous les facteurs jouent un rôle que ce soit l'imaginaire, les données psychiques personnelles de l'auteur ou les contraintes du langage⁶⁹. Pour ce qui est de l'imaginaire, Simone Vierne respecte les lois formulées par Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* avec les modifications qu'il y a apportées depuis. «C'est dire, écrit-elle, qu'il existe dans la psyché des archétypes, formes dynamiques, structures polarisantes premières [...] que le créateur met au jour dans une réalisation particulière⁷⁰.» L'application pratique de la mythocritique, insiste Simone Vierne, suppose que les personnes qui l'utilisent sont d'accord avec les prémisses que nous venons d'indiquer. Pour

⁶⁸ _____, *Rite, roman, initiation*, op. cit.

⁶⁹ _____, «Pour l'élaboration d'une mythocritique», op. cit., p. 79.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 80.

atteindre ce but, il est essentiel que la critique littéraire ou artistique soit convaincue de la primauté de l'imaginaire sans, toutefois, oublier que les autres éléments influencent aussi la création. En outre, il faudra qu'elle soit également persuadée de l'existence des archétypes dans l'esprit humain. De plus, Simone Vierende note que la mythocritique permet de distinguer l'action essentielle du mythe et la caractérisation de celui-ci pour une oeuvre et un auteur donnés⁷¹.

La méthode de la mythocritique

Comme l'a bien discerné Lévi-Strauss, la qualité essentielle du mythe, ce qui le sépare du récit démonstratif, c'est la redondance. C'est bien la répétition qui signale le mythe. «La redondance est la clef de toute interprétation mythologique, l'indice de toute procédure mythocritique⁷².» Aussi, l'approche mythocritique doit-elle partir d'un relevé des thèmes,

⁷¹*Ibid.*, p. 81.

⁷²Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie*, op. cit. p. 184.

voire des motifs «obsédants⁷³.» Ces leitmotive, par-delà la diachronie du récit, constituent les synchronicités mythiques de l'oeuvre. Il s'agit ensuite de déchiffrer ces éléments réitératifs afin de déceler le mythe sous-jacent au texte à l'étude puisqu'une oeuvre humaine, que ce soit un texte littéraire, un tableau ou une symphonie, a toujours besoin d'une interprétation. Comme l'observe Gilbert Durand, le «sens [...] d'une oeuvre d'art est toujours à découvrir. [...] Lecture, interprétation sont en dernière analyse "traduction" qui rend vie [...] à l'oeuvre figée, morte⁷⁴.»

L'interprétation permet aussi de déceler les tensions qui, au sein de l'oeuvre, mettent en relation des structures de niveaux divers⁷⁵. Pour bien mener à terme cette analyse, Gilbert Durand recommande l'examen des situations et des combinatoires de situations des personnages et des décors. Enfin, il reste une dernière

⁷³Le terme «obsédants» provient de Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Librairie José Corti, 1963, 380 p.

⁷⁴Gilbert Durand, «Pas à pas mythocritique», *op. cit.*, p. 235.

⁷⁵Joël Thomas, *op. cit.*, p. 145.

étape dans ce genre d'étude, une étape qui comporte le repérage des leçons (lectures) différentes du mythe et des corrélations de telle leçon d'un mythe avec tels autres mythes d'une époque ou d'un espace culturel bien déterminés.

Ainsi, la conception durandienne de l'imaginaire comme dynamisme organisateur s'applique bien à l'analyse des récits. C'est là, signale Joël Thomas, la vocation naturelle de la classification d'images que Durand propose, et c'est la raison pour laquelle il a développé les concepts de mythocritique et de mythanalyse. Aussi, avons-nous choisi d'adopter principalement la théorie de Gilbert Durand dans notre démarche critique, tout en nous réservant le droit de recourir occasionnellement à Simone Vierende et à Mircea Eliade, surtout en ce qui concerne le rite initiatique et les images dans l'oeuvre de Gabrielle Poulin. Nous allons donc étudier le réseau des thèmes, motifs, images et symboles qui enrichissent l'univers distinctif de madame Poulin en nous appuyant sur l'archétypologie générale de l'imagination comme l'a développée Gilbert Durand.

De plus, nous nous intéresserons de façon particulière aux structures mystiques du *Régime Nocturne* de l'imaginaire. Ce sont ces images qui prédominent dans la descente aux enfers des personnages féminins de l'auteure à l'étude. Enfin, en nous basant sur la méthode de la mythocritique élaborée par Durand, nous allons souligner les mythèmes qui font partie du mythe orphique tel que représenté par Gabrielle Poulin et que nous allons étudier dans le prochain chapitre.

CHAPITRE II

ORPHÉE, LE CHANTRE DE THRACE

Selon le poète latin Ovide¹, c'est grâce à la puissance de la musique qu'Orphée, au cours de sa descente aux enfers, est arrivé à suspendre les supplices éternels et toucher le coeur des divinités du monde souterrain. L'art du chantre de Thrace lui permet de voyager sans préjudice dans l'au-delà. À l'instar d'Orphée, c'est par l'entremise de l'art, en particulier l'écriture, que les femmes dans les romans de Gabrielle Poulin peuvent effectuer une plongée dans les méandres de leur inconscient où elles découvrent, nomment et finalement vainquent les obstacles à leur épanouissement. Aussi, pouvons-nous affirmer que la figure d'Orphée agit sur l'imaginaire de Gabrielle Poulin. Par conséquent, il importe de regarder de près ce personnage légendaire² qui est l'incarnation classique du

¹Poète latin (43-17 av. J.-C.) dont l'oeuvre mythologique, *Les Métamorphoses*, fut une source d'inspiration de la littérature occidentale. *Le Petit Robert* 2, p. 1350.

²Comme Elisabeth Henry, nous trouvons acceptable, en parlant d'Orphée, d'utiliser les termes «mythe» et «légende» de façon interchangeable. Voir Elisabeth Henry, *Orpheus and His Lute*, London, Bristol Classical Press, 1992, p. 7.

pouvoir de la musique. C'est pourquoi nous allons débiter ce chapitre par un regard sur les principaux épisodes et les diverses variantes de la légende d'Orphée tels que transmis par les auteurs grecs et romains.

Ensuite, puisque l'influence d'Orphée dans la littérature s'étend du VI^e siècle avant Jésus-Christ jusqu'à l'époque contemporaine, nous allons nous référer à quelques ouvrages représentatifs qui, par leurs thématiques, motifs ou structure, ont une affinité avec le mythe orphique. Ce faisant, nous soulignerons quelques-unes des transformations que cette légende a subies au cours des siècles, transformations qui nous amèneront à discerner une réécriture du mythe d'Orphée dans l'oeuvre romanesque de madame Poulin. Cette auteure s'insère ainsi dans une longue lignée d'écrivains et écrivaines qui ont puisé leur inspiration dans les aventures de cette figure de la mythologie grecque.

La légende d'Orphée

Le nom d'Orphée dans l'antiquité grecque et romaine évoque à la fois la figure de l'amant audacieux, du poète, du grand musicien et du fondateur d'une religion à mystères

consacrée à Bacchus. Toutefois, un fil d'Ariane relie les divers épisodes que nous présentent les écrivains de cette époque. C'est l'image d'un Orphée poète, chantre et joueur de luth qui, par la puissance de sa musique, réussit à enchanter toute la nature, à mettre en mouvement les choses inanimées, à apaiser les bêtes sauvages et les monstres, et même à faire fléchir les dieux du monde souterrain, Pluton et Perséphone³. Selon la légende, Orphée est né en Thrace, le fils de Calliope, la plus éminente des Muses, et d'Apollon, connu comme dieu de la lumière, ou tantôt comme Oeagre, dieu d'un fleuve de Thrace⁴. Orphée a comme pédagogues son père, de qui il reçoit une lyre à sept cordes, sa mère Calliope, les Muses, et Linos, un poète et joueur de lyre⁵.

³Reynal Sorel, *Orphée et l'orphisme*, coll. «Que sais-je?», 3018, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1995, p. 19.

⁴W.K.C. Guthrie, *Orphée et la religion grecque*, traduit de l'anglais par S.M. Guillemin, Paris, Payot, 1956, p. 38.

⁵Annick Beauge et al., *Les visages d'Orphée*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 1b.

Orphée et les Argonautes

La première mention littéraire d'Orpheus «Orphée au nom fameux» paraît dans un fragment lyrique du poète Ibykos qui vivait au VI^e siècle avant notre ère⁶. Néanmoins, le premier texte connu où Orphée est mis en valeur se trouve dans un épisode de la *Quatrième Pythique* de Pindare⁷. C'est le récit des aventures de Jason et des Argonautes à la recherche de la Toison d'or. Puis, le poème épique d'Apollonius de Rhodes, l'*Argonautika*, composé vers l'an 240 avant Jésus-Christ, fournit aussi des détails sur les aventures d'Orphée et des Argonautes. Ensuite, Valérius Flaccus, qui écrit en l'an 80 de notre ère, prend le récit d'Apollonius pour modèle afin de raconter, lui aussi, le voyage de l'*Argo*. Enfin, s'inspirant de ce même récit, un poète anonyme raconte à la première personne les aventures d'Orphée et des héros dans un ouvrage intitulé simplement *Orphée*⁸.

⁶W.K.C. Guthrie, *op. cit.*, p. 11.

⁷Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1096.

⁸W.K.C. Guthrie, *op. cit.*, p. 39.

Tous ces écrits nous éclairent considérablement sur la fonction d'Orphée pendant le périple en question. C'est grâce au pouvoir magique de ses chants qu'il peut faire partie de cette expédition car Chiron, qui avait le don de prophétie, avait prévenu les Argonautes qu'ils pourraient échapper à l'enchantement des Sirènes grâce au chant d'Orphée. Avant même que ne débute le voyage, Orphée, en jouant sa lyre, fait glisser à l'eau de façon autonome le navire Argo qui avait jusqu'alors résisté aux efforts des héros de le mettre à la mer. Au cours de cette aventure, Orphée remplit la fonction précise d'un «celeuste» ou chanteur qui scande le mouvement des rameurs. Pourtant, le pouvoir de sa musique s'étend bien au-delà de ce rôle. Grâce à son chant, il parvient à calmer la mer en furie, à charmer les Symplégades, ces pierres qui se heurtent l'une contre l'autre lorsque l'Argo passe entre elles, et, comme prévu, à triompher des Sirènes. La voix mélodieuse d'Orphée endort même le dragon qui garde la Toison d'or⁹.

Orphée est également le guide de l'expédition pour tout ce qui a rapport à la religion¹⁰. Le récit orphique

⁹*Loc. cit.*

¹⁰*Ibid.*, p. 4.

relate qu'avant le départ de l'Argo, Orphée offre des sacrifices pour obtenir la faveur des dieux. De même, après la mort accidentelle du roi Kyzikas, il fait une offrande expiatoire. Puis, avant son retour en Thrace au terme du voyage, il s'arrête à l'entrée des enfers pour offrir un sacrifice aux divinités du monde souterrain. D'après le récit d'Apollonius, la voix mélodieuse d'Orphée enchante aussi le centaure Chiron et apaise les querelles¹¹. Dans ces deux cas, le chantre expose l'origine de toutes choses, c'est-à-dire la naissance du monde et des dieux¹².

L'expédition des Argonautes ne se limite pas à la recherche de la Toison d'or. Selon la *Quatrième Pythique* de Pindare, la mission que le roi Pelias a confiée à Jason est aussi la délivrance de l'âme perdue de son ancêtre Phrixos et de son rapatriement¹³. On a soutenu que la recherche de la Toison d'or est essentiellement le voyage de sortie et de retour du chaman qui est le médiateur entre

¹¹*Ibid.*, p. 39-40.

¹²*Ibid.*, p. 40. Voir aussi Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1961, p. 48.

¹³Pierre Brunel, «Orphée», *Dictionnaire des mythes littéraires*, ed. Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 1097.

ce monde-ci et l'au-delà, et qui peut faire revivre l'âme des disparus. Aussi, se souvient-on d'Orphée comme d'un tel intermédiaire¹⁴. De plus, il est justement célèbre par sa descente aux enfers à la recherche d'Eurydice, c'est-à-dire comme médiateur entre deux mondes. C'est là l'épisode le mieux connu et le plus répandu de sa légende.

Orphée et Eurydice

Voici donc l'histoire d'Orphée et d'Eurydice qui ne cesse d'inspirer les artistes de tous les domaines¹⁵. Dans un épisode des *Géorgiques*, un poème didactique d'inspiration cosmique composé au premier siècle avant Jésus-Christ, le poète latin Virgile présente pour la première fois de façon complète et détaillée la légende de la descente d'Orphée aux enfers à la recherche de son épouse. Dans cette version des faits ainsi que dans celles d'Ovide, de Sénèque et d'Appolodore qui suivent, la tentative

¹⁴Emmett Robbins, «Famous Orpheus», *Orpheus*, edited by John Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1932, p. 8.

¹⁵Voir Eva Kushner, op. cit., p. 27-29, aussi W.K.C. Guthrie, op. cit., p. 42-43, et W.S. Anderson, «The Orpheus of Virgil and Ovid: *flebile nescio quid*», *Orpheus*, p. 26-33.

d'Orphée est vouée à l'échec¹⁶. Toutefois, certaines versions du mythe, comme celles d'Euripide au V^e siècle avant Jésus-Christ et d'Hermésianas au III^e siècle de la même ère décrivent un Orphée qui réussit à ramener son épouse du monde souterrain. Quoi qu'il en soit, depuis Virgile l'échec d'Orphée demeure un élément essentiel de l'histoire¹⁷. C'est, en outre, depuis cette version de la légende que la passion amoureuse et la mort vont main dans la main. L'interprétation virgilienne demeure une source importante des versions contemporaines.

L'épouse d'Orphée, connue sous le nom d'Agriope dans les premières parutions du mythe, est soit une nymphe de Thrace, soit une Dryade. Dans le texte virgilien, elle meurt de la morsure d'un serpent en fuyant les avances du berger Aristée. Orphée, chantant et jouant de sa lyre pour exprimer son angoisse, la pleure jour et nuit: «c'est toi, sa douce épouse, toi que, seul avec lui-même sur le rivage solitaire, il chantait, toi quand vient le jour, toi quand

¹⁶Eva Kushner, *op. cit.*, p. 36.

¹⁷Emmett Robbins, *op. cit.*, p. 7-8.

il disparaît, que toujours il chantait¹⁸.» Enfin, incapable de vivre sans sa bien-aimée, le veuf décide d'aller à sa recherche au royaume des morts. Il y pénètre par la caverne ténébreuse du Ténare, la bouche des enfers.

Arrivé au monde souterrain, Orphée commence à chanter en s'accompagnant de sa lyre. Émue, la multitude des morts viennent à sa rencontre. Telle est la puissance de cette musique qu'elle charme Cerbère, le chien à trois têtes et gardien de la porte des enfers en plus de rendre les Euménides muettes et immobiles. Encore, la roue d'Ixion s'arrête.

L'envoûtement de la lyre fait céder même les maîtres absolus du domaine infernal, Pluton et Perséphone. Ils permettent à Orphée de reconduire son épouse à la lumière du monde. Mais ils imposent une condition. Eurydice doit marcher derrière Orphée à qui il est interdit de se retourner pour voir sa bien-aimée avant de franchir la limite qui sépare l'univers des vivants de celui des morts. Hélas! Au moment même où le couple va surgir des ténèbres

¹⁸*Les Géorgiques de Virgile*, texte et traduction avec introduction et notes de Raymond Billiard, préface de Pierre de Nolhac, Éditions d'Histoire et d'Art, Paris, Librairie Plon, 1933, p. 241.

pour passer à la lumière, Orphée, poussé par son amour, se retourne vers son épouse, et ainsi il la perd de nouveau. À trois reprises le tonnerre surgit de l'abîme. Eurydice se plaint douloureusement, adresse un éternel adieu à Orphée, et disparaît pour toujours. Consterné, Orphée implore Charon de lui faire traverser l'Achéron pour demander encore une fois la miséricorde des Maîtres du royaume des morts. Malheureusement, Charon, le nocher infernal de la mythologie grecque fait remarquer à Orphée qu'Eurydice n'est plus maintenant qu'un esprit. Il refuse de transporter Orphée.

Ainsi, à cause de la faiblesse humaine, ce triste conte d'amour se termine par un échec. La victoire de l'amour sur la mort n'est que partielle et incomplète¹⁹. Toutefois, comme le souligne Marie Desport dans son analyse perspicace du récit de Virgile, «il y a une victoire complète du chant²⁰.» La voix éblouissante d'Orphée a réussi à inhiber le royaume des morts! C'est là, explique

¹⁹Marie Desport, *L'Incantation virgilienne*, Bordeaux, Imprimeries Delmas, 1952, p. 149.

²⁰*Loc. cit.*

Pierre Boyance, le «moment décisif, essentiel de la Katabasis orphique²¹.»

Veuf inconsolable, Orphée retourne à Thrace où, sur les bords du fleuve Strymon, il se lamente jour et nuit pendant sept mois entiers. Il pleure sa femme deux fois perdue. Pour manifester son angoisse, il chante en s'accompagnant de sa lyre. Et telle est la puissance de cette musique qu'elle apprivoise les tigres sauvages et enchante les arbres qui se déplacent pour le suivre. Virgile compare ce chant plaintif à celui d'un rossignol qui a perdu ses oiselets. Perché sur une branche, l'oiseau pleure tout au long de la nuit et remplit la forêt de sa complainte douloureuse²². C'est là une métamorphose de Philomène, la princesse légendaire d'Athènes que les dieux ont transformée en rossignol et qui, éternellement, pleure son fils Itylos assassiné²³.

Il s'agit d'une comparaison significative puisqu'elle montre que «le chant continue dans le deuil et après la

²¹Pierre Boyance, cité par Marie Desport, *op. cit.*, p. 150.

²²*Les Géorgiques de Virgile, op. cit.*, p. 245-246.

²³Marie Desport, *op. cit.*, p. 152-153.

mort à exercer son pouvoir, un pouvoir dont les échos et les résonnances sont un signe suffisant²⁴.» Virgile choisit ici le rossignol pour en faire un symbole d'Orphée.

La mort d'Orphée

Les circonstances de la mort d'Orphée varient selon les différentes versions du mythe. Pausanias raconte qu'Orphée a été foudroyé par Zeus parce qu'il avait révélé les mystères divins aux êtres humains. Toutefois, dans ce même récit, Pausanias rapporte que certains citoyens grecs croyaient qu'Orphée s'était suicidé à la suite de la perte irrévocable d'Eurydice²⁵. Puis, selon le poète tragique grec Eschyle, Orphée a été tué par les sauvages Ménades (Bacchantes), les adeptes de Dionysus, dieu du vin, de la vigne et du délire extatique. Eschyle relate que Dionysus voulait convertir le pays de Thrace à son propre culte farouche, mais Orphée, adorateur d'Apollon, cherchait à introduire les rites du dieu solaire dans cette région. Aussi, Dionysus a-t-il envoyé les Ménades contre Orphée et

²⁴*Ibid.*, p. 152. Voir aussi Eva Kushner, *op. cit.*, p. 28.

²⁵W.K.C. Guthrie, *Orphée et la religion grecque*, *op. cit.*, p. 43.

elles l'auraient brutalement mis en pièces²⁶. Virgile explique la furie de ces femmes par le fait qu'Orphée, toujours fidèle à la mémoire de son épouse, les a rejetées malgré leurs manières séduisantes. «Nul amour, nul hyménée ne purent fléchir son coeur²⁷», a-t-il écrit. Interprétant ce refus de leurs charmes comme un outrage, les Ménades l'attaquent, le mettent en pièces et éparpillent ensuite les morceaux de son corps dans les champs²⁸. Dans son compte rendu du meurtre, Ovide cherche particulièrement les motifs de la colère des femmes de Thrace, et ainsi sa relation avec l'assassinat va plus loin que celle de Virgile. Il se demande si le héros a repoussé les Thraciennes en réaction à l'échec de son mariage. Aurait-il alors décidé d'assouvir dorénavant ses désirs sexuels avec des garçons? En effet, Ovide attribue à Orphée l'introduction de l'homosexualité en Grèce²⁹. Quelles que soient les causes de ce crime, le vacarme assourdissant des

²⁶*Les Géorgiques de Virgile, op. cit., p. 247.*

²⁷*Loc. cit.*

²⁸*Loc. cit.*

²⁹W.S. Anderson, «The Orpheus of Virgil and Ovid: *flebile nescio quid*», *Orpheus, op. cit., p. 44.*

femmes en fureur réussit à confondre le chant d'Orphée et à rendre sa voix impuissante. Il meurt déchiqueté. Pourtant, la tête arrachée du corps tombe dans l'Hèbre Oaegrien où sa voix sanglote et sa langue déjà glacée «ne cesse d'évoquer le nom de son épouse Eurydice perdue pour toujours³⁰,» et «tout au long des rives du fleuve l'écho répétait: *Eurydice*³¹!»

Tout comme les explications de la mort d'Orphée, celles de sa sépulture changent selon les différentes versions de la légende. Un écrivain inconnu, citant un passage d'Eschyle à l'appui, affirme que les Muses en grand deuil ont enseveli la dépouille d'Orphée en Thrace la journée même du meurtre, bien que d'autres auteurs placent la sépulture d'Orphée près du Mont Olympe³². Et Ovide raconte que les Muses ne pouvaient retrouver la tête d'Orphée jetée avec la lyre dans la rivière Hèbre après l'assassinat³³. Miraculeusement, la tête décapitée continue de chanter et la lyre de jouer. Emportées par les vagues,

³⁰Les Géorgiques de Virgile, op. cit., p. 247.

³¹Loc. cit.

³²W.K.C. Guthrie, op. cit., p. 46.

³³Ovide, Les Métamorphoses, op. cit., p. 268.

elles flottent tout en se lamentant jusqu'à la mer Égée pour atteindre finalement les rivages de l'île de Lesbos³⁴. Selon la version de Phanoclès, ce sont les habitants de Lesbos qui auraient enterré la tête du héros. Lesbos devient par la suite le foyer de la poésie lyrique et le site de la tombe, l'oracle d'Orphée. La tête, dit-on, continue à chanter et à prophétiser jusqu'à ce qu'une intervention d'Apollon la fasse taire³⁵.

Ainsi, comme nous venons de l'esquisser, une caractéristique commune réunit l'ensemble des aventures disparates du chanteur de Thrace. C'est, qu'effectivement, toutes mettent en évidence la puissance de l'art. Au moyen de sa voix mélodieuse et des accords de sa lyre, Orphée protège les Argonautes, apprivoise les animaux sauvages et les monstres fabuleux, transforme la nature, et charme les Ombres. Son éloquence poétique attendrit même les divinités souterraines. Au-delà de la mort, le chant d'Orphée continue à se faire entendre. Comme l'observe Charles Segal, le mythe d'Orphée incarne le pouvoir de la musique, la poésie et la rhétorique qui permet de triompher

³⁴W.K.C. Guthrie, *op. cit.*, p. 47.

³⁵Elisabeth Henry, *op. cit.*, p. 4.

de la fatalité de la mort. Toutefois, continue Segal, le mythe pourrait aussi symboliser l'échec de l'art devant la destinée humaine³⁶. Orphée perd Eurydice parce qu'il enfreint l'interdit des dieux de regarder en arrière. Le pouvoir enchanteur de sa voix et de sa lyre, pourtant, demeure intact.

Or, c'est la qualité de l'oeuvre d'art de perdurer. C'est ainsi, par exemple, que dans *Le Livre de déraison* de Gabrielle Poulin, la réécriture du récit de Virginie que compose sa petite fille Michelle survit à la mort de la grand-mère. Les mots, l'écriture, tout comme la musique ou le geste de l'artiste, possèdent un pouvoir d'anti-destin. «Orphée chante et les Ombres accourent. Il marche et les traîne après soi, des ténèbres à la lumière. Ce sont des foules d'Eurydice³⁷.»

³⁶Charles Segal, *Orpheus: The Myth of the Poet*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 2.

³⁷Henri Bosco, L'essai «L'exaltation et l'amplitude», paru dans Jean-Pierre Cauvin, *Henri Bosco et la poétique du sacré*. L'essai porte comme sous-titre «De la poésie comme exercice spirituel».

**Orphée dans la littérature et autres domaines
de l'activité artistique**

«Orphée sera partout où l'on éprouvera le sentiment de plénitude du monde et de la nécessité de la parole pour l'exprimer³⁸.»

Ces mots de Pierre Brunel «synthétisent et expliquent à la fois la portée du mythe d'Orphée, son sens le plus profond, et le rôle particulier qu'il joue dans l'imaginaire collectif³⁹.» Ce mythe qui ne cesse d'inspirer les artistes dans de nombreux domaines de l'activité artistique, a traversé les âges et les milieux culturels greco-latins et occidentaux. Or, en cours de route, le mythe a subi de multiples transformations. Nous nous proposons maintenant de regarder, en citant des exemples représentatifs, l'évolution de ce mythe à partir de l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne.

³⁸Pierre Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994. Cité par Tanio Franco Carvahal en exergue à son article «Orphée Noir: la réécriture tropicale du mythe», *Le mythe en littérature*, essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire, textes réunis par Yves Chevrel et Camille Dumoulié, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 95.

³⁹*Loc. cit.*

Étant donné que l'écriture est un leitmotiv qui revient constamment dans les romans de Gabrielle Poulin, notre étude se penchera principalement sur la littérature. Toutefois, dans *Le Livre de déraison* la musique est également un thème important. Et dans *La Couronne d'oubli* l'auteure introduit aussi la figure de l'artiste, à savoir du peintre. C'est pourquoi il nous importe aussi de noter brièvement l'influence d'Orphée dans l'univers de l'art et de la musique.

Les interprétations littéraires de l'histoire d'Orphée s'étendent sur plus de mille ans. Selon Eva Kushner, deux traditions principales existent qui, comme un fil conducteur, permettent de traverser ce labyrinthe. La première voit en Orphée un héros, le fondateur d'une religion à mystères connue sous le nom d'Orphisme. La deuxième aborde surtout la saga de la descente aux enfers et l'échec d'Orphée⁴⁰. C'est de cette deuxième tradition que relève la version de Virgile.

Virgile, le premier, a donné une image cohérente d'Orphée et de ses épreuves. Ainsi, convient-il de débiter cette partie de notre travail avec un regard sur le mythe

⁴⁰Eva Kushner, *op. cit.*, p. 24-25.

d'Orphée tel qu'élaboré par Virgile dans le Livre IV des *Géorgiques*, un ouvrage didactique sur l'apiculture. C'est sous la forme d'une digression que Virgile présente le récit des aventures d'Orphée. Le berger Aristée a perdu toutes ses abeilles pour cause de maladie. Pour apprendre la cause de ce désastre, il consulte le devin Protée. Celui-ci lui apprend qu'Orphée en est le responsable car, dit-il, Orphée veut se venger puisqu'il tient Aristée coupable de la mort de sa jeune épouse. En effet, c'est en fuyant les avances d'Aristée qu'Eurydice a été fatalement mordue par un serpent⁴¹. Protée révèle aussi au berger apiculteur les rites qu'il doit accomplir pour expier sa faute et retrouver ses abeilles reconstituées à partir des chairs des animaux sacrifiés⁴².

Tel est le contexte qui entoure l'histoire d'Orphée telle que Virgile la réécrit. On pourrait se demander si l'introduction de ce mythe à la conclusion des *Géorgiques* n'est qu'un lien de pure forme. Toutefois, en s'appuyant sur Marie Desport, Eva Kushner soutient que ce récit enchâssé à la fin des *Géorgiques* prend une valeur

⁴¹Annick Beauge et al., *op. cit.*, p. 44.

⁴²*Ibid.*, p. 47.

symbolique aux yeux de Virgile. En le situant au terme de l'ouvrage, le poète place cette narration au centre symbolique de son oeuvre entière⁴³. Dans la poésie virgilienne, Orphée représente le poète idéal et personnifie l'incantation qui a le pouvoir de transformer la vie présente et d'illuminer jusque dans l'au-delà⁴⁴.

Toutefois, l'Orphée du récit virgilien n'est pas seulement celui qui met en lumière la magie de l'Art. Il est aussi l'amoureux des passions contrariées qui ne réussit pas à délivrer sa femme des enfers parce qu'il a transgressé l'interdiction de regarder en arrière. Virgile insiste sur les éléments pathétiques du drame, l'échec fatal du héros, son deuil inconsolable, et sa mort violente. «C'est l'oeuvre de Virgile qui marque le tournant entre la tradition du triomphe d'Orphée et celui de son échec⁴⁵.» Pourtant, Virgile n'a pas créé la tradition de l'échec. Elle se trouve déjà exposée dans le *Banquet* de Platon⁴⁶. Néanmoins, depuis Virgile, l'échec

⁴³Eva Kushner, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁴*Loc. cit.*

⁴⁵*Ibid.*, p. 36.

⁴⁶*Loc. cit.*

d'Orphée demeure un élément important dans les réécritures de la légende. Et toutes les versions subséquentes de la perte d'Eurydice par son époux adoptent les grandes lignes de celle de Virgile⁴⁷.

C'est ainsi qu'Ovide, dans son poème mythologique *Les Métamorphoses*, reprend sous sa forme sentimentale⁴⁸ le récit virgilien de la descente aux enfers et de l'échec d'Orphée, tout en changeant certains détails ainsi que le ton, le décor et l'organisation de l'histoire⁴⁹.

L'Orphée d'Ovide n'est plus la poésie personnifiée. En fait, il n'a aucun rôle spécial à jouer. Un homme devant sa douleur, il est plus humain que l'Orphée de Virgile⁵⁰. Puis, Ovide délaisse le cadre d'Aristée et de ses abeilles. Ce n'est plus en cherchant à échapper aux avances de l'apiculteur qu'Eurydice est fatalement mordue par le reptile ophidien⁵¹. Chez Ovide la morsure du serpent qui la tue n'est qu'un accident malheureux. Selon

⁴⁷W.S. Anderson, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁸Eva Kushner, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁹W.S. Anderson, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁰Eva Kushner, *op. cit.*, p. 41.

⁵¹W.S. Anderson, *op. cit.*, p. 39.

Anderson, Ovide a ainsi découvert un nouveau contexte thématique pour raconter la légende⁵². Il va organiser son récit autour d'une opposition entre un mariage heureux, celui d'Iphis et d'Ianthé, le couple destiné à vivre éternellement dans le bonheur, et l'union brève et tragique d'Orphée et d'Eurydice⁵³.

L'Orphée de Virgile incarnait la puissance du *carmen* de l'incantation enchanteresse qui peut toucher et subjuguier les dieux mêmes de l'enfer⁵⁴. Ainsi, la légende réécrite par Virgile détient un caractère sacré. C'est le mélange des éléments sacrés et profanes qui a tant captivé les écrivains modernes par leurs virtualités psychologiques⁵⁵. Nous sommes du même avis qu'Anderson qui maintient que Virgile a créé un chant unique pour implorer la clémence des dieux. Ovide, écrit-il, se rend compte qu'il est impossible d'égaler la splendeur de ces vers de Virgile ainsi que l'émotion poétique démesurée qu'ils traduisent⁵⁶.

⁵²*Loc. cit.*

⁵³*Loc. cit.*

⁵⁴Voir Marie Desport, *op. cit.*, p. 149-150.

⁵⁵Eva Kushner, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁶W.S. Anderson, *op. cit.*, p. 40.

Cette poésie, en effet, se rapproche de ce que les Romains nommaient *furor*, c'est-à-dire dans ce contexte-ci folie, délire, ou désir effréné⁵⁷. Nous ne discernons que très peu cette émotion profonde dans le chant de l'Orphée aux enfers d'Ovide. En effet, le poète latin se sert d'une rhétorique facile qui ne fait aucun appel aux émotions des dieux⁵⁸. Toutefois, ce plaidoyer d'Orphée qui n'existe pas chez Virgile est un chef d'oeuvre de persuasion⁵⁹.

C'est l'amour d'Eurydice, explique Orphée, qui l'a entraîné dans l'empire des morts. Il sollicite l'attention des dieux et les exhorte à accorder à son épouse les années auxquelles elle a droit. Plutôt qu'un cadeau, Orphée demande l'usufruit d'un bien. Et quand les époux sont de nouveau séparés, c'est parce qu'Orphée a rompu un contrat en tournant son regard vers l'arrière⁶⁰. Désormais, Eurydice va demeurer parmi les Ombres. L'Orphée d'Ovide ne s'attarde que sept semaines pour la pleurer tandis que

⁵⁷Le dictionnaire latin-français du baccalauréat, Paris, Librairie classique Eugène Belin, 1938, p. 205.

⁵⁸W.S. Anderson, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁹Eva Kushner, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁰Annick Beauge et al, *op. cit.*, p. 59.

l'Orphée de Virgile pleure sa bien-aimée pendant sept mois⁶¹.

Dans le VI^e Livre des *Métamorphoses*, Ovide relate la mort d'Orphée aux mains des Bacchantes. Nous avons déjà souligné quelques-unes des différences entre la description que donne Ovide du meurtre et celle que nous présente Virgile. Nous signalons ici le seul point que Virgile n'a pas développé dans son poème, à savoir le châtement des femmes de Thrace qui ont participé à l'assassinat. Ovide révèle que le dieu Dionysus les a toutes transformées en arbres⁶². Ainsi rejoint-il le grand thème directeur de ce poème mythologique qui est celui de la métamorphose.

À dessein avons-nous insisté sur les interprétations du mythe d'Orphée qu'Ovide et Virgile ont élaborées. Le récit virgilien du mythe est le mieux connu et, par conséquent, il constitue une source très importante dans les versions contemporaines⁶³. Sous la plume d'Ovide, le mythe est transformé de nouveau car le poète met l'accent sur l'amant malheureux. C'est par pitié plutôt que par la

⁶¹Eva Kushner, *op. cit.*, p. 44.

⁶²*Ibid.*, p. 46.

⁶³*Ibid.*, p. 25.

magie de ses chants que les dieux lui permettent de reconduire sa femme hors des enfers⁶⁴.

La matière essentielle des deux récits, à savoir la puissance de la musique et de la poésie, l'amour, l'interdit et la mort, est identique. Toutefois, Virgile et Ovide ont chacun su modifier ces éléments pour en créer un texte inédit. Ainsi ont-ils préparé la voie à de très nombreux écrivains et écrivaines qui s'inspirent de la légende d'Orphée, parfois sans même en être conscients. Nous verrons plus loin comment Gabrielle Poulin appartient à cette filiation spirituelle. Tout comme l'ont fait d'innombrables artistes avant elle, cette auteure entrelace les fils de l'amour, de l'art et de la mort pour en tisser une trame originale.

C'est certainement à cause de l'importance des versions de Virgile et d'Ovide dans la tradition des réécritures du mythe que nous avons insisté sur les interprétations que présentent ces deux poètes latins. Néanmoins, il existe un autre motif qui, selon nous, justifie cette attention. Une étude des romans de Gabrielle Poulin se fonde sur la puissance de l'écriture

⁶⁴Annick Beauge et al., *op. cit.*, p. 50.

dans le devenir des protagonistes-femmes. L'écriture sert à la fois de talisman contre la mort et de moyen de connaissance de soi. Ainsi permet-elle à ces femmes de se transformer.

Or, l'Orphée des *Géorgiques* met en lumière la puissance démiurgique de l'activité créatrice. Et l'Orphée d'Ovide est décrit comme étant à la fois un être capable d'engendrer des métamorphoses tout en étant lui-même sujet à une transmutation profonde qui suit la transformation de son corps mutilé en la tête et la lyre qui chantent éternellement⁶⁵. En effet, Orphée, surtout depuis *Les Métamorphoses*, est associé à ce pouvoir de transmutation⁶⁶. Ainsi, c'est parce que Virgile dans *Les Géorgiques* et Ovide dans *Les Métamorphoses* font ressortir deux thèmes essentiels à ce travail, à savoir celui de la puissance de l'art et celui de la métamorphose, que nous avons jugé important de les examiner de près.

De l'Antiquité aux temps modernes, le mythe d'Orphée, l'aède mythique de Thrace, a inspiré les artistes dans plusieurs domaines de l'activité créatrice. Ces personnes

⁶⁵*Ibid.*, p. 64.

⁶⁶Walter A. Strauss, *op. cit.*, p. 3.

vouées aux arts ont puisé dans les matériaux bruts de cette légende et l'ont ensuite adaptée à leurs propres aspirations et préoccupations ainsi qu'à celles du siècle où elles ont vécu et écrit. Ce sont les transformations du mythe effectuées par Virgile et Ovide qui préparent le chemin pour ces nombreuses réécritures.

Ce regard rapide sur les manifestations d'Orphée dans les productions artistiques à travers les âges vise à montrer la portée de ce héros de la mythologie grecque dans l'imaginaire à travers les siècles et les générations littéraires.

Commençons par les représentations d'Orphée qu'on trouve au cours des premiers siècles du christianisme. Elles sont nombreuses et variées. En effet, ce héros apparaît dans des fonctions diverses comme «prophète [...], législateur, philosophe, inventeur de la poésie, de l'alphabet, de la musique⁶⁷.» Puis, Clément d'Alexandrie (v. 150-v. 215) voit en lui une préfiguration du Verbe divin capable de transformer le monde. Et la musique de sa lyre représente l'harmonie de la création. Par contre,

⁶⁷Annick Beauge et al., *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 27.

l'Orphée que trace saint Augustin (354-430) est un rival du Christ et le prophète d'une religion démoniaque⁶⁸.» Néanmoins, peu importe le contexte où on le mentionne, Orphée nous est toujours présenté comme le chantre et le musicien capable d'enchanter les animaux, les arbres et même les pierres.

Il est important de souligner qu'à cette époque lointaine les bêtes et les arbres qui figurent dans le mythe symbolisaient des forces ou des éléments irrationnels. Ainsi Orphée représente toujours une force humanisante et civilisatrice. En fait, on retrouve même dans certaines fresques des Catacombes de Rome des images d'Orphée jouant de la lyre et chantant devant les animaux⁶⁹.

Au début de la Renaissance nous assistons à une restauration des figures mythiques classiques. Marsile Ficin (1433-1499), le néo-platoniste florentin, est un des piliers de ce retour au mythe classique. En effet, ce philosophe et humaniste italien intègre dans ses ouvrages didactiques les écrits traditionnellement attribués à

⁶⁸Patricia Vicari, «Sparagmos: Orpheus among the Christians», *Orpheus*, ed. John Warden, *op. cit.*, p. 66.

⁶⁹Eva Kushner, *op. cit.* p. 65.

Orphée, par exemple les *Hymnes orphiques*, afin de réconcilier la philosophie des néoplatoniciens avec le christianisme⁷⁰. Selon John Walden, c'est à Ficin que revient le mérite d'avoir fait revivre l'Orphée légendaire, le musicien, le magicien et la figure hiérophante de l'Antiquité⁷¹. C'est pourquoi, à cette époque, Orphée a été représenté de diverses façons. En plus de celles que nous venons de relever, on l'évoqua à différents moments de cette période historique comme législateur et théologien ainsi que poète, prophète, prêtre et amoureux. Il «est donc possédé de ces quatre "fureurs" [poétique, prophétique, sacerdotale et amoureuse] qui font de lui et de l'artiste - l'être le plus proche de Dieu⁷².»

L'image la plus connue d'Orphée au cours de la Renaissance est celle du civilisateur que déjà Horace avait évoqué dans son *Art poétique*. Le poète latin présente le

⁷⁰Annick Beauge et al., *op. cit.*, p. 28.

⁷¹John Warden, «Orpheus and Ficino», *Orpheus*, ed. John Warden, *op. cit.*, p. 103.

⁷²Annick Beauge et al., *op. cit.*, p. 29.

héros grec comme celui qui, par son éloquence, a conduit les hommes et les femmes dans la voie de la civilisation⁷³.

À la Renaissance, Orphée est un sujet de prédilection dans l'art. Par exemple, le sculpteur Luca Della Robbia (v.1400-1482), dans un haut-relief du dôme de la cathédrale de Florence dessine un Orphée jouant et chantant parmi les fauves et les cygnes (ces derniers connus dans l'Antiquité pour leur amour de la musique)⁷⁴. Puis, l'artiste florentin, Bertoldo (dit le Jeune, 1420-1491), a fait revivre un grand nombre de thèmes mythologiques du Moyen-Âge. Dans trois de ses plaques de marbre, il montre Orphée jouant devant les animaux, Orphée dans le monde souterrain, et la mort d'Orphée aux mains des Ménades. Le choix est significatif. Ici la narration du mythe assume une aura de pure poésie. Ces trois plaques renvoient à la qualité tragique d'Orphée, la perte de son Eurydice, son deuil inconsolable, sa douleur, son effort pour sauver sa bien-aimée. Les trois récits se réfèrent-ils aux figures

⁷³John Warden, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁴Giuseppe Scavizzi, «The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art 1400-1600», *Orpheus*, *op. cit.*, p. 111 et 113.

tragiques du mythe orphique. Le thème comprend Orphée le triste champion de l'amour malheureux⁷⁵.

Pour conclure ce regard sommaire sur la représentation d'Orphée dans l'art italien de la Renaissance, considérons une toile de Giorgione (Giorgio de Castelfranco, dit, (v. 1477-1510), un peintre italien de cette époque. Dans ce tableau, il dessine un Orphée à la recherche d'Eurydice. L'original étant perdu, cette représentation de l'aède de Thrace nous est connue grâce à une reproduction de David Téniers. Orphée y est représenté deux fois, soit au premier plan où il pleure la perte d'Eurydice, et à l'arrière-plan au moment de sa mort. Cette peinture met l'accent sur le deuil du héros. En cela, elle possède des traits communs avec un autre tableau de Giorgione, *Le Christ sur la route du Calvaire*. Cet artiste perçoit-il en Orphée un double du Christ? Tout comme la passion du Sauveur est une condition du salut des chrétiens et chrétiennes, la souffrance, comme celle d'Orphée, serait une condition essentielle à la poursuite de la beauté chez l'artiste. Il est bon de noter ici que Giorgione, en plus

⁷⁵*Ibid.*, p. 117.

d'être peintre, est aussi musicien⁷⁶. La souffrance serait-elle une condition intrinsèque à la création artistique?

Laissons maintenant les arts plastiques pour nous introduire dans le monde remarquable de l'opéra. C'est avec la naissance de ce genre musical que se clôt la période de la Renaissance. Le récit, la musique et le spectacle se conjuguent dans l'opéra pour en faire le véhicule parfait de l'expression artistique du mythe d'Orphée⁷⁷. En effet, ce mythe est le sujet des trois premiers opéras créés à cette époque. Les musiciens compositeurs italiens Jacopo Peri (1561-1633) et Giulio Caccini (1560-1618) composent chacun un opéra *Eurydice* en 1600 avec le librettiste Ottavio Rinuccini (v. 1565-1621), un poète italien de la Renaissance. Puis en 1607, le compositeur italien Claudio Monteverdi (1567-1643) crée son opéra *Orphée* d'après un libretto d'Alessandro Striggio, le jeune (v. 1535-v.1595). La version que produit Caccini est musicalement inférieure et ainsi seuls les opéras de Peri et de Monteverdi nous intéressent ici.

⁷⁶*Ibid.*, p. 36 et 141.

⁷⁷Annick Beauge et al., *op. cit.*, p. 30.

L'*Eurydice* de Peri fut présentée pour la première fois à l'occasion du mariage de Marie de Medicis à Henri IV, le 6 octobre 1600. Puis, la première représentation de l'*Orphée* de Monteverdi eut lieu à Mantoue à l'Accademia degli Invaghite pendant les jours du Carnaval. C'étaient là des circonstances qui convenaient bien aux réjouissances. Toutefois, la version de la légende connue pendant toute la Renaissance finit tragiquement avec la mort d'Orphée déchiré par les Ménades. Aussi, les deux librettistes doivent-ils créer une fin heureuse au drame. Chacun a résolu ce problème difficile à sa propre façon. Rinuccini a laissé de côté l'interdiction de regarder Eurydice avant la sortie du domaine infernal. Ainsi, dès que les dieux accordent à Orphée la vie de sa femme, rien ne peut entraver le bonheur du héros. Pourtant, Striggio imagine une conclusion plus compliquée à l'opéra de Monteverdi. Il dessine un Orphée qui retrouve Eurydice au paradis grâce à l'intervention d'Apollon⁷⁸.

Rinuccini et Striggio ont-ils donc

⁷⁸Timothy, J. McGee, «Orpheo and Eurydice, The First Two Operas», *Orpheus*, ed. John Warden, op. cit., p. 163-165. Voir aussi Annick Beauge et al., op. cit., p. 30.

pu modifier le mythe orphique pour l'adapter à leur propre projet de création. Ce faisant, ils ont tous les deux inventé une conclusion qui se prêtait mieux aux réjouissances qui accompagnent un mariage ou un carnaval. Ce qui est important de souligner ici est le fait que cette réécriture du mythe original situe ces deux librettistes dans une longue lignée d'artistes qui se sont inspirés de la légende d'Orphée pour produire une création inédite.

Après la Renaissance, la tradition sépare les ouvrages scientifiques qui touchent les mythes de ceux des réécritures littéraires. L'Orphée que présentent les dictionnaires du XVII^e siècle au XIX^e siècle est un personnage réel. Ces ouvrages réécrivent donc les données mythologiques de la légende. Ils dessinent Orphée comme théologien d'une part et poète amoureux d'autre part⁷⁹.

Toutefois, l'objet de cette partie du chapitre n'étant que de donner un aperçu des reproductions du mythe d'Orphée à travers les âges et les cultures, nous ne présentons ici qu'un exemple frappant d'une adaptation de cette légende au XVIII^e siècle. Il s'agit de l'opéra *La Flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) réalisée avec la

⁷⁹Annick Beauge et al., op. cit., p. 31.

collaboration du librettiste allemand Emmanuel Schikaneder (1751-1812). Composé en 1791, ce drame musical met en lumière la puissance de la musique. Il faut à Tamino, le héros de l'opéra, un instrument qui lui viendrait des dieux pour qu'il puisse accéder sans péril à un monde occulte de terreurs surnaturelles et de menaces indéfinies. En allant à la recherche de la jeune Pamina enlevée par un démon malfaisant, Tamino reçoit un talisman, une flûte, de la main des trois Dames au service de la Reine de la Nuit. Ces femmes promettent à Tamino que la flûte enchantée le protégera en cas de danger et, qu'en plus, elle lui donnera le pouvoir de changer les passions des hommes⁸⁰. Après une longue séparation, et après avoir affronté de multiples dangers, Tamino et Pamina sont enfin réunis. Ensemble, ils peuvent maintenant traverser indemnes les forces hostiles du feu et de l'eau. Dans cette épreuve finale, c'est encore la musique de la flûte enchantée qui les protège.

Voici deux vers de l'opéra où l'on voit éclater le pouvoir de la musique.

⁸⁰Elisabeth Henry, *Orpheus and His Lute, Poetry and the Renewal of Life*, op. cit., p. 38.

«We move through the power of music
Gladly through the dark night of death⁸¹.»

De même que la musique de sa lyre permet à Orphée de voyager indemne aux enfers, la flûte enchantée protège Tamino pendant ses épreuves.

Toutefois, le dénouement de l'opéra diffère de façon marquée de celui du récit de la descente aux enfers d'Orphée. En effet, Tamino réussit à rejoindre Pamina parce qu'il a su respecter le silence qui lui a été imposé, contrairement à Orphée qui perd Eurydice parce qu'il n'a pas résisté à la tentation de tourner son regard vers l'arrière pour contempler sa bien-aimée⁸². Dans l'opéra de Mozart, non seulement Pamina revient des ténèbres mais aussi elle partage le cheminement décisif de son amour et poursuivra sa vie toujours à ses côtés⁸³.

⁸¹*La Flûte enchantée*, opéra de W.A. Mozart, libretto d'A. Schikaneder, vers cités par Elisabeth Henry, loc. cit. (traducteur non mentionné).

⁸²*Ibid.*, p. 41.

⁸³*Ibid.*, p. 40.

Ainsi, qu'il le veuille ou non⁸⁴, dans *La Flûte enchantée*, Schikaneder réécrit le mythe d'Orphée et d'Eurydice. De plus, nous notons que dans cette version de la légende, le librettiste met le personnage d'Eurydice sur un pied d'égalité avec son amant. Et ce faisant, il préfigure peut-être les réécritures du mythe orphique par les femmes au XX^e siècle.

Nous voyons maintenant comment la figure d'Eurydice occupe une place indispensable dans *La Flûte enchantée*. Et il en est ainsi dans *l'Orfeo et Euridice* créé en 1762 par le compositeur allemand Christoph Willibald Gluck (1714-1787) et traduit en français en 1775. «Le célèbre chant d'Orphée à la fin de l'opéra [...] "Que faire sans Eurydice" [écrit Pierre Brunel] n'exprime pas uniquement une situation de deuil. Il dit une nécessité⁸⁵.»

Eurydice est pourtant souvent absente chez les Romantiques du XIX^e siècle qui mettent l'accent plutôt sur

⁸⁴Elisabeth Henry note que «The use of the Orpheus-structure, and the important departures from the more familiar forms of that structure, were not (it seems) due to Schikaneder», *op. cit.*, p. 39.

⁸⁵Pierre Brunel, «Orphée», *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 1094.

l'aède. En effet, le mythe d'Orphée sert d'appui pour redéfinir le poète ainsi que la poésie⁸⁶.

L'*Orphée et Chiron* de Leconte de Lisle (Charles Marie Leconte, dit, 1818-1894) paru en 1847, ainsi que l'épopée *Orphée* de l'écrivain français Pierre Simon Ballanche (1776-1847) écrite entre 1827 et 1828, représentent Orphée comme «le chantre des vérités sur le monde, le médiateur qui transmet [à l'humanité] la sagesse des dieux⁸⁷.» Eurydice n'est pas mentionnée dans ces deux ouvrages. Puis Paul Valéry (1871-1945), dans le sonnet *Orphée* (1891), passe aussi sous silence l'épouse d'Orphée⁸⁸.

L'oeuvre de l'écrivain français Gérard de Nerval (Gérard Labrunie, dit, 1808-1855) foisonne de mythes dont celui d'Orphée. Dans le sonnet «El Desdichado» des *Chimères*, Orphée est «le ténébreux, le veuf, l'inconsolé⁸⁹.» Il revêt le visage de l'initiateur, du médiateur, revenu

⁸⁶Walter A. Strauss, *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, p. 10.

⁸⁷Annick Beauge et al., *op. cit.*, p. 30.

⁸⁸*Loc. cit.*

⁸⁹Gérard de Nerval, *El Desdichado*, cité dans André Lagarde et Laurent Michard, *XIX^e siècle*, coll. «Textes et littérature», Paris, Bordas, 1963, p. 274.

transformé des enfers⁹⁰. Puis, dans *Aurélia*, l'ouvrage autobiographique de Nerval publié en 1855, on retrouve aussi des éléments du mythe d'Orphée, par exemple la descente aux enfers du protagoniste (Nerval) et une série d'épreuves nécessaires pour accéder au salut. Mais au terme de cette aventure intime, il perd Aurélia une seconde fois. Nous notons aussi que Nerval inscrit le nom d'Eurydice en épigraphe à la seconde partie du récit⁹¹.

Le dernier nom que nous allons citer dans ces reprises du mythe d'Orphée au XIX^e siècle est celui de l'écrivain autrichien Rainer Maria Rilke (1875-1926). Il nous semble approprié de le mentionner puisque l'ouvrage de ce poète fait la transition entre le XIX^e et le XX^e siècle. Pour Rilke, comme pour Virgile et Ovide, Orphée symbolise l'essence même de la poésie. Il oblige les forces fondamentales de l'amour et de la mort à se confronter dans la poésie⁹². Tout comme Virgile, Rilke reconnaît la dimension tragique de l'art qui ne réussit jamais à combler

⁹⁰Annick Beauge et al., *op. cit.*, note 24, p. 30.

⁹¹Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, p. 267-268.

⁹²Charles Segal, *Orpheus, The Myth of the Poet*, *op. cit.*, p. 28.

l'écart entre l'image et l'objet, entre la forme éternelle et la substance en évolution⁹³.

Nous voyons comment cette qualité tragique chez Orphée se fait remarquer particulièrement dans le long poème *Orpheus, Eurydice, Hermès* que Rilke a écrit en 1904. Le poète qui descend vers un monde souterrain se trouve malheureusement aliéné de lui-même⁹⁴. Ces vers laissent paraître l'étendue de l'angoisse du poète, une douleur si déchirante, si effrayante, qu'il transforme la nature dans «un monde de lamentation» (*eine Welt aus Klage*)⁹⁵. Mentionnons aussi que Rilke, comme le font souvent les poètes modernes, détourne son attention d'Orphée pour s'intéresser à Eurydice⁹⁶. Il la rapproche de Koré / Perséphone et laisse alors entendre que la mort lui accorde une deuxième virginité. Désormais, Eurydice «est intouchable⁹⁷.»

⁹³*Ibid.*, p. 28-29.

⁹⁴*Ibid*, p. 29.

⁹⁵*Loc cit.*

⁹⁶*Loc cit.*

⁹⁷Charles Segal, *op. cit.*, p. 20.

Aujourd'hui, devant la suite d'atrocités (actes de terreur, brutalité sans nom, etc.) dont nous sommes témoins, ainsi que l'inquiétude actuelle sur l'avenir de l'humanité, Walter A. Strauss se pose à nouveau la question de l'orphisme, à savoir «dans ce contexte contemporain, à quoi bon la poésie, la musique, les beaux-arts⁹⁸?»

Voici quelques exemples de l'insertion du mythe à l'étude dans la littérature et la cinématographie contemporaines.

Le romancier, homme de théâtre et de cinéma, peintre et dessinateur, Jean Cocteau (1889-1963), aborde le thème de l'amour impossible dans *Le Testament d'Orphée*. Le héros de la légende est présenté comme «poète avant d'être amoureux; poète incompris, soumis aux caprices de l'imagination, il meurt à cause de son art⁹⁹.»

Dans la pièce de l'auteur dramatique, romancier et poète américain, Tennessee Williams (Thomas Lanier, dit depuis 1939, 1911-1983), *Orpheus Descending*, la lyre

⁹⁸Walter A. Strauss, «Orphée déchu de la grâce?», *Mythes dans la littérature contemporaine*, sous la direction de Metka Zupancic, Acte du colloque tenu à l'Université d'Ottawa, 24-26 mars 1994, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 31.

⁹⁹Annick Beauge et al., *op. cit.*, p. 31.

d'Orphée se transforme en guitare que le protagoniste masculin, Val, aime et caresse comme s'il s'agissait d'une maîtresse. Le protagoniste féminin, Carole, en prend ombrage. «La présence de ce rival devrait décourager toute présence féminine¹⁰⁰.»

Henri Bosco (1888-1976), dans son article «L'exaltation et l'amplitude», affirme que la poésie est «un moyen de haute connaissance¹⁰¹.» Dans cet essai, il emploie le mot «poésie» dans son sens étymologique grec *poiêsis* ou «création». Il s'ensuit, observe Sandra L. Beckett, qu'il parle nécessairement ici d'Orphée¹⁰². Bosco rapproche le poète d'Orphée. Tout comme le faisait le chantre de Thrace, le poète peut ressusciter les morts par ses incantations, par son verbe poétique.

Les morts se lèvent. Ces morts cachés en nous,
qui sans doute ne sont point tout à fait des
morts, mais plutôt des vivants tombés en
léthargie. Des reposoirs de la mémoire, leurs

¹⁰⁰Pierre Brunel, «Orphée», *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1093-1094.

¹⁰¹Henri Bosco, op. cit., p. 18.

¹⁰²Sandra L. Beckett, «L'appel de la ténébreuse Eurydice dans *Une ombre* d'Henri Bosco», *Religiologiques*, «Orphée et Eurydice: mythes en mutation», sous la direction de Metka Zupancic, Montréal, 1997, p. 91.

images confuses sortent, se pressent, cherchant l'issue libératrice [...]¹⁰³.

C'est une fonction sacerdotale que Bosco attribue au poète qui, écrivant sous l'égide d'Orphée, détient la puissance de tirer les créatures du néant et de les faire revivre. On songe à Jacques Durocher, le protagoniste masculin de *Qu'est-ce qui passe ici si tard?*, qui reconnaît aussi la puissance des mots et le «droit de vie et de mort qu'ils s'arrogent quand on s'abandonne à leur pouvoir.» (*QPIST*, p. 116) Mais retournons à Henri Bosco et quelques manifestations du mythe orphique dans son ouvrage *Une ombre*.

En épigraphe à ce roman inachevé, Bosco insère une traduction d'un vers de Virgile, extrait du Livre IV des *Géorgiques*. «Et je tends vers toi des mains impuissantes¹⁰⁴.» Il s'agit de la tentative d'Orphée de ramener Eurydice des enfers mais qui se termine par un échec.

¹⁰³Jean Bosco, «L'exaltation et l'amplitude», Jean-Pierre Cauvin, *op. cit.*, p. 266.

¹⁰⁴Sandra L. Beckett, «L'appel de la ténébreuse Eurydice dans *Une ombre* d'Henri Bosco, *Religiologiques, Orphée et Eurydice: mythes en mutation*, *op. cit.*, p. 93. (*Invalidas tibi tendens, hue! non tua palmas* - version latine).

Dans ce récit, comme souvent dans son oeuvre, Henri Bosco s'inspire du mythe orphique. En effet, les deux narrateurs du roman en question «incarnent le poète, cet Orphée qui est censé ressusciter les ombres¹⁰⁵.»

Sandra L. Beckett souligne aussi la transformation profonde qu'a subie la figure d'Eurydice dans les derniers récits de Bosco et en particulier dans *Une ombre*. Cet écrivain, note-t-elle, arrive «à renouveler le mythe d'Orphée et d'Eurydice, en faisant de celle-ci une Ombre redoutable [...] qui cherche à usurper non seulement le corps mais encore la parole d'Orphée¹⁰⁶.»

Les mots de cette spécialiste de l'oeuvre d'Henri Bosco nous conduisent à la dernière partie du présent aperçu des manifestations du mythe d'Orphée dans les productions artistiques à travers les siècles. Ce sont les transformations novatrices qu'ont effectuées des femmes écrivains francophones des dernières décennies du XX^e siècle qui nous intéressent maintenant.

Ces réécritures du mythe orphique se manifestent, par exemple, en détournant l'attention de la figure d'Orphée

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 95.

¹⁰⁶*Loc. cit.*

pour la diriger vers Eurydice. Donc, la transformation la plus fondamentale de l'ancienne légende se poursuit maintenant à travers la représentation d'une Eurydice qui reprend la parole et qui se remet elle-même au monde au moyen de l'écriture¹⁰⁷.

Voici maintenant un exemple qui met en lumière cette orientation nouvelle dans la tradition des réécritures du mythe. Il s'agit du roman *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*. L'auteur du récit, Michèle Sarde, romancière et essayiste française contemporaine, réécrit le mythe d'Orphée et d'Eurydice afin de rendre sensible la récupération de l'histoire d'une femme. Aussi, cette narration reflète son désir de réviser le mythe d'Orphée du point de vue féminin¹⁰⁸.

Le protagoniste Sophie/Sarah qui incarne Eurydice entreprend un voyage périlleux dans le passé afin de se

¹⁰⁷Voir Metka Zupancic, «Eurydice et Perséphone: paradigmes revisités par Cixous et Chawaf», *Women in French Studies*, automne 1995, p. 84. Voir aussi Metka Zupancic, «Orphée et Eurydice: mythes en mutation», *Religiologiques*, op. cit., p. 13-14. On se souvient que Rachel dans *Cogne la caboche* s'est demandé: «Peut-on se ressusciter soi-même?» (CC, p. 68)

¹⁰⁸Patricia J. Proulx, «Of Myth and Memory: Reading Michèle Sarde's *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*», *Religiologiques* 15, op. cit., 1997, p. 180.

réconcilier avec sa double identité¹⁰⁹. C'est en prenant la parole et en racontant son histoire qu'elle parvient à son salut. En relatant son passé, Sophie-Sarah-Eurydice réussit la remontée qui lui avait été refusée par le silence implicite que lui imposait le regard d'Orphée¹¹⁰.

Cette révision d'un mythe classique par Michèle Sarde n'est qu'un exemple parmi tant d'autres des réécritures du mythe par des femmes écrivains francophones à l'époque contemporaine. En nous offrant une interprétation inédite de ces anciens récits, ces écrivaines prêtent la parole aux protagonistes féminins des mythes classiques. Ainsi peuvent-elles faire entendre leur propre histoire à côté des récits que relatent les personnages masculins. Dignes héritières de Virgile et d'Ovide, ces écrivains femmes suivent l'exemple de ces poètes. Elles continuent à transformer des légendes anciennes et à les adapter pour refléter les préoccupations propres aux femmes de la fin du XX^e siècle et à l'aube du troisième millénaire.

¹⁰⁹*Loc. cit.*

¹¹⁰*Ibid.*, p. 186. (Traduction personnelle du texte original.)

Nous avons terminé ce survol des transformations du mythe d'Orphée dans les productions artistiques à travers les âges. Toutefois, avant d'aborder l'importante question de la place qu'occupent Orphée et ses avatars dans le travail présent, penchons-nous rapidement sur le concept de l'initiation. En effet, comme nous allons le montrer dans la dernière partie de ce chapitre, il existe une relation entre la descente d'Orphée aux enfers, l'initiation et la plongée dans les ténèbres de l'inconscient qu'effectuent les femmes dans les romans de Gabrielle Poulin.

L'initiation

«[L]'initiation [...], est le commencement d'un état qui doit amener la graine, l'homme, à sa maturité, sa perfection¹¹¹.»

L'étymologie latine du mot indique seulement qu'il s'agit d'un commencement. Le sens grec du terme, pourtant, signale le but de l'opération qui est de «rendre parfait». C'est le mot grec pour «néophyte» ou «nouvelle plante»,

¹¹¹Simone Vierne, *Rite, roman, initiation, op. cit.*, p. 7.

c'est-à-dire celle qui vient de germer du grain enfoui dans la terre, qui désigne le candidat à l'initiation¹¹².

Archétype fondamental de l'imagination, l'initiation a persisté tout au cours de l'histoire. Ainsi, on la retrouve à partir des cérémonies dites de puberté dans les sociétés archaïques, en passant par les rites d'entrée aux sociétés secrètes et les initiations de l'alchimie, et en continuant jusqu'aux initiations plus près de l'époque contemporaine comme celles qui admettent à la franc-maçonnerie. Une parenté fondamentale relie tous les types d'initiation. Selon Mircea Éliade, «il existe, entre toutes les catégories de l'initiation, une sorte de solidarité structurale qui fait que vues dans une certaine perspective, toutes les initiations se ressemblent¹¹³.» Toujours et partout l'initiation comporte le symbolisme d'une mort et d'une nouvelle naissance. Et, toute initiation recèle un certain nombre d'épreuves. Puis, les rites de l'initiation se déroulent d'après un scénario commun. Le novice est d'abord préparé à une aventure

¹¹²*Loc. cit.*

¹¹³Mircea Éliade, *Naissances mystiques*, op. cit., p. 10.

dangereuse. Ensuite il est séparé du monde profane pour entrer dans le domaine du sacré. C'est l'expérience même de la mort! Désormais, il va explorer l'au-delà¹¹⁴.

Le voyage dans l'au-delà

Ce voyage dans la mort, qui représente par-dessus tout une destruction de l'état antérieur du sujet à initier, peut revêtir trois formes, à savoir «les rituels initiatiques de mise à mort, le retour à l'état embryonnaire [*regressus ad uterum*], [et] la descente aux enfers et (ou) la montée au ciel¹¹⁵.» C'est là le sens qu'il faut attribuer aux épreuves de l'initiation, qu'il s'agisse de tortures réelles ou symboliques ou de pratiques ascétiques telles que le jeûne, le silence ou la veille qui ont pour but de purifier le novice de sa condition profane. Ainsi, meurt-il symboliquement, et cette «mort» signifie la régression à l'état prénatal. Il s'ensuit que l'on trouve dans cette phase, particulièrement dans les initiations à la puberté, les images liées à la matrice, par exemple,

¹¹⁴Simone Vierne, «Pour l'élaboration d'une mythocritique», *op. cit.*, p. 82.

¹¹⁵*Loc. cit.*

celles d'un creux ou d'une tombe. Le novice est placé dans un fossé ou un tunnel, ou encore dans une caverne ou une grotte, qui sont symboles de la terre-mère, et où il est avalé par un monstre.

Toutes ces images symbolisent le *regressus ad uterum* et sont associées au deuxième aspect de l'initiation. Il faut donc comprendre cette régression à l'état embryonnaire en termes cosmologiques. Elle a pour but de rendre le novice contemporain à la création du monde¹¹⁶. C'est le retour au chaos primitif! En effet, le rapprochement de l'opération de la vie nouvelle avec le passage mythique du Chaos à la Création du monde surgit naturellement, note Simone Vierne, dans la mentalité primitive comme dans les initiations modernes¹¹⁷. Toute une série de rites répète cette transition de la confusion d'avant la création à une vie nouvelle. Ainsi sont les cérémonies qui marquent le passage d'une année à l'autre, de la semence à la récolte ou de la construction d'une maison. Afin de faire jaillir la meilleure forme, il s'agit de retourner auparavant à

¹¹⁶ _____, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 264.

¹¹⁷ Simone Vierne, *Rites, roman, initiation*, op. cit., p. 39.

l'état de chaos indifférencié. «Et c'est pourquoi [...] l'initiation est le modèle de tous les rites de régénération et d'établissement d'un ordre nouveau¹¹⁸.»

La descente aux enfers et la remontée au ciel

Une troisième forme de mort initiatique fait vivre le voyage aux enfers ou au ciel, ou aux deux endroits. Ce trajet peut s'effectuer en trois directions, horizontalement ou verticalement, soit vers le bas aux enfers (qui doit être compris dans le sens de séjour difficile), soit vers le haut.

Horizontalement: le novice se rend dans une île mythique qui symbolise l'au-delà et qui figure, pour beaucoup de primitifs, la demeure des dieux. Cette île est reliée au ciel par un 128

bouleau rituel. C'est là un lieu privilégié entouré des eaux maternelles.

Verticalement vers le bas: le futur initié descend aux enfers (qui doit être compris dans le sens de séjour difficile). Il pénètre dans les entrailles de la Terre-Mère. Avant de trouver la sortie, il parvient à un Centre

¹¹⁸Loc. cit.

où il touche au sacré. Simone Vierne signale la présence constante de ce motif de la descente aux enfers dans la littérature¹¹⁹. C'est le cas dans l'univers romanesque de Gabrielle Poulin. La romancière applique littérairement ce motif. La quête identitaire de ses protagonistes emprunte ce trajet vertical qui, comme les gorges du Ténare pour Orphée, les conduit par l'écriture à leur enfer intime.

Verticalement vers le haut: ce symbolisme du Centre est aussi associé au troisième aspect du voyage initiatique, soit celui de l'ascension au ciel. Nous avons déjà indiqué dans notre regard sur le voyage horizontal qu'il se trouve un bouleau sur l'île sacrée. Ce poteau rituel qui permet au néophyte d'accéder au ciel, représente l'axe du monde. C'est ainsi que les primitifs parviennent au sacré. Il en est de même dans les initiations aux sociétés secrètes et surtout chamaniques où le futur chaman, au lieu de gravir un arbre, escalade une montagne qui est aussi axe du monde, ou une échelle. Réussir à les monter c'est entrer dans l'univers du Sacré et prendre connaissance de l'organisation du monde. Cette escalade menée à bon terme, le novice meurt au monde profane.

¹¹⁹*Ibid.*, p. 40-41.

Toutefois, s'il meurt ce n'est que pour renaître avec une autre identité.

La transformation

La troisième étape de l'initiation comporte les motifs de la nouvelle naissance. Cette renaissance, quoiqu'elle prenne parfois une forme dramatique et violente, est le plus souvent effectuée sans péril. Il est possible, pourtant, que le voyage dans les ténèbres échoue. C'est le cas de la descente d'Orphée aux enfers. Il échoue dans sa tentative de ramener Eurydice. Et, à son retour à la lumière, il reste le même qu'il était au début de son aventure. Il est condamné à errer en Thrace jusqu'à sa mort. Les rituels qui caractérisent cette étape puisent leurs symboles dans l'embryologie et font du néophyte un bébé à qui il faut apprendre à manger, à boire, à marcher et à parler.

Une autre manière de signifier la nouvelle naissance est le changement du nom. Tous les rites qui accompagnent cette phase de l'initiation représentent la venue au monde

d'un être nouveau totalement différent de celui qui avait entrepris la quête initiatique. Le novice est transformé¹²⁰.

Nous avons tracé dans cet exposé sommaire les grandes lignes de l'initiation traditionnelle. L'importance de l'aventure initiatique classique c'est qu'«[elle proclame] l'intention et [revendique] le pouvoir de transmuter l'existence humaine¹²¹.» La nostalgie du recommencement absolu qu'a autrefois procurée l'initiation surgit encore des tréfonds de l'homme et de la femme du monde moderne qui, tout comme les êtres des sociétés primitives, rêvent d'échapper à la fatalité de la mort.

L'initiation et la création littéraire

[L]a majorité des scénarios initiatiques, lorsqu'ils eurent perdu leur réalité rituelle [...] sont devenus [...] des motifs littéraires. C'est dire qu'ils délivrent maintenant leur message sur un autre plan de l'expérience humaine, en s'adressant directement à l'imagination¹²².

¹²⁰*Ibid.*, p. 48

¹²¹Mircea Éliade, *Naissances mystiques*, op. cit., p. 274.

¹²²*Ibid.*, p. 258.

Dans les sociétés antiques, les mythes et les rites de l'initiation répondent au désir de l'être humain d'échapper à son destin. Mais le monde moderne¹²³ ne connaît plus l'initiation du type traditionnel. Toutefois, étant donné que l'initiation est un archétype fondamental de l'imagination de l'être humain, les thèmes initiatiques survivent encore dans l'imaginaire, et la littérature est devenue le terrain privilégié où ils trouvent leur forme d'expression. Certaines oeuvres littéraires, les romans modernes en particulier, reprennent le scénario de l'initiation tel que nous l'avons retracé. En effet, l'écriture peut être assimilée à un rite d'initiation. De même, le symbolisme initiatique se manifeste dans d'autres créations artistiques comme la poésie et l'écriture, les oeuvres plastiques et le cinéma. L'intérêt du public contemporain pour le monde des arts témoigne de l'attention qu'il porte encore aux scénarios initiatiques. L'initiation étant une force motrice puissante de l'imaginaire, il

¹²³«Par "monde moderne" on entend la société occidentale contemporaine mais aussi un certain état d'esprit qui s'est formé par des alluvions successives à partir de la Renaissance et de la Réforme.» Mircea Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 19.

n'est donc pas étonnant de retrouver certains schémas initiatiques dans les romans de Gabrielle Poulin.

**L'initiation, le mythe d'Orphée et les romans
de Gabrielle Poulin**

Afin de ramener Eurydice du royaume de la mort, Orphée doit affronter et enchanter par sa musique Cerbère, Perséphone, et les autres démons de l'enfer. Ce voyage dans le monde souterrain est une initiation où, en faisant face aux épreuves, le héros apprend les secrets de la *nekuia*¹²⁴. Tout comme Orphée, les personnages féminins dans l'univers romanesque de Gabrielle Poulin effectuent par l'écriture une plongée psychologique au fond de leur enfer intime. Leur parcours, comme celui d'Orphée, possède des traits communs avec l'initiation. En effet, le trajet des ces protagonistes féminins se rapproche d'une forme moderne de l'initiation, à savoir la psychanalyse.

L'homme [ou la femme] qui subit une analyse est amené[é] à descendre en lui-même [elle-même] dans les ténèbres de l'inconscient où il [elle] retrouve son enfance. [...] Ce retour, cette

¹²⁴Gilbert Durand, «Les nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse», *Orphée et Eurydice: mythes en mutation, Religiologiques*, op. cit., p. 22.

régression, est une sorte de mort initiatique puisque, conduite à bon terme, elle permet une renaissance¹²⁵.

Dans notre travail, nous allons examiner de façon particulière la descente aux enfers de divers personnages féminins et les épreuves que recèle ce périple. L'étape de la préparation n'est pas beaucoup développée dans les romans. Comme nous le verrons plus loin, l'exploration personnelle que font ces femmes commence toujours dans un endroit un peu à l'écart de la vie quotidienne, par exemple, dans le jardin d'*Un cri trop grand*.

Puis, comme nous l'avons déjà noté, une initiation réussie conduit à une transformation profonde du néophyte. Au dire de Mircea Éliade, «[à] la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une toute autre existence qu'avant l'initiation: il est devenu un autre¹²⁶.» Au contraire, tout comme Orphée, au terme de leur exploration périlleuse des profondeurs de l'inconscient, les femmes qui habitent cet univers imaginaire demeurent essentiellement les mêmes

¹²⁵Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 96.

¹²⁶Mircea Éliade, *Naissances mystiques*, op. cit., p. 10.

individus. Mais parce qu'au moyen de l'écriture, elles ont identifié, affronté et apprivoisé leurs «démons», elles arrivent à une nouvelle connaissance d'elles-mêmes, ce qui permet leur libération et leur plein épanouissement.

Il s'ensuit que la phase de la préparation ainsi que celle de la nouvelle naissance n'occupent pas une place importante dans notre travail. Là où le rite initiatique se rapproche beaucoup de l'expérience que vivent tant les protagonistes de Gabrielle Poulin qu'Orphée, c'est dans la descente aux enfers. L'écriture, comme toute expression artistique, peut être perçue comme une telle descente aux enfers¹²⁷. En effet, c'est une recherche perpétuelle où l'artiste cherche l'inspiration dans ses profondeurs intimes. Nous sommes du même avis que l'écrivain français Henri Bosco pour qui, observe Sandra L. Beckett, «la littérature ne saurait être qu'une exploration périlleuse vers les profondeurs¹²⁸.»

¹²⁷Metka Zupancic, «Orphée et Eurydice: mythes en mutation», *Religiologiques*, n° 15, printemps, 1997, p. 12.

¹²⁸Sandra L. Beckett, «L'appel de la ténébreuse Eurydice dans *Une ombre* d'Henri Bosco», *Religiologiques*, «Orphée et Eurydice: mythes en mutation», op. cit., p. 93.

Nous avons terminé l'étude des principes théoriques sur lesquels repose la thèse. Il s'agit maintenant de rejoindre Rachel, Marie-Françoise et Françoise, Isabelle, Florence, Virginie et Marie-Ève, pour les suivre dans leur plongée au fond d'elles-mêmes, à la lente recherche de souvenirs disparus. Nous allons établir que c'est au cours de cette descente symbolique aux enfers et au moyen de l'écriture qu'elles découvrent, nomment et vainquent les obstacles à leur autonomie. Enfin nous allons nous réjouir avec ces femmes quand, épanouies, libres et heureuses, elles se dirigent vers le chemin de la liberté.

DEUXIÈME PARTIE

ÉTUDE DE L'OEUVRE ROMANESQUE

DE

GABRIELLE POULIN

CHAPITRE 1

NOTIONS PRÉLIMINAIRES À L'ÉTUDE DES ROMANS

Dans ce premier chapitre, nous allons tout d'abord étudier la situation initiale des romans, à savoir les circonstances dans la vie des personnages féminins qui les entraînent à un état-seuil qu'elles doivent franchir pour «[v]ivre, enfin!» (LD, p. 121)¹ Les observations que fait Mikhaïl Bakhtine au sujet du chronotope du seuil s'appliquent bien ici. Ce chercheur russe explique qu'il s'agit d'une crise ou d'un tournant dans une vie². Dans un sens métamorphique, ce chronotope a été associé «au moment de changement brusque, de crise, de décisions modifiant le cours de l'existence [ou d'indécision, de crainte de "passer le seuil"]³.» Comme nous allons le montrer dans cette thèse, tous les protagonistes féminins arrivent à une phase critique, à un seuil qu'elles doivent franchir avant

¹Nous sommes d'accord avec Andrée Lacelle qui écrit que Gabrielle Poulin privilégie les états-seuils, ces non-lieux propices à la révélation. Voir *Liaison*, Éditions L'Interligne, n° 78, septembre 1994, p. 35.

²Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978, p. 389.

³Loc. cit.

de plonger dans les profondeurs de leur psyché⁴. Un exemple frappant du chronotope du seuil se trouve vers la fin du «Récit de Marie-Françoise» dans le roman *Un cri trop grand*. Marie-Françoise, arrivée à un moment crucial dans son cheminement (un seuil), décide de traverser les «portes blanches» (CTG, p. 74) de la mémoire et, par «le long fil de l'écriture» (CTG, p. 74), faire revivre sa tante Françoise.

Il me semble avoir marché longtemps jusqu'à une sorte de pays antérieur dont je n'ai pu apercevoir que les «portes blanches». C'est maintenant seulement que je vais tenter de les franchir. (CTG, p. 74)

Ces portes représentent un seuil initiatique qui symbolise un «lieu de passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu, la lumière et les ténèbres⁵.» C'est à l'image du héros Orphée qui, pour

⁴«Selon l'archétype de la quête initiatique, le héros qui s'engage dans la descente aux enfers est obligé de franchir un ou plusieurs seuils [...]. Franchir le seuil et pénétrer dans l'au-delà mystérieux, paradis ou enfer.» Voir Sandra Beckett, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 107.

⁵Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 779.

accéder aux enfers, a dû dépasser l'entrée de ce monde souterrain, à savoir la caverne du Ténare.

Ensuite nous allons examiner deux images, d'abord la route et ensuite l'être inanimé, par exemple une poupée ou une statue, qui illustrent le problème d'identité qu'affrontent les protagonistes féminins dans les romans de Gabrielle Poulin. Nous allons ainsi souligner l'importance primordiale de l'imaginaire dans cette recherche de soi. Enfin, puisque le commencement des récits situe immédiatement le lecteur dans le monde de l'imaginaire ou dans l'univers du mythe (en réalité une haute manifestation de l'imaginaire), nous considérerons aussi les pages liminaires des romans.

La situation initiale des romans

Citant Milan Kundera, Gabrielle Poulin écrit que tous «les romanciers n'écrivent peut-être qu'une sorte de thème (le premier roman) avec variations⁶.» La critique littéraire qui s'est penchée sur l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin n'a pas manqué de souligner cette continuité remarquable. Par exemple, dans la Préface de la

⁶Gabrielle Poulin, *La Vie l'Ecriture*, op. cit. p. 202.

deuxième édition du *Livre de déraison*, Rita Painchaud note que dans les romans de Gabrielle Poulin les «mêmes grands thèmes s'y trouvent abordés.» (LD, Préface, p. 11) Gilbert Durand parle de «redondances». Ce sont ces répétitions, avons-nous déjà souligné, qui indiquent la présence du mythe dans le texte⁷. Kundera, dans son essai *L'Art du roman*, écrit que «l'esprit du roman est l'esprit de continuité: chaque oeuvre est la réponse aux oeuvres précédentes, chaque oeuvre contient toute expérience antérieure du roman⁸.» Aussi est-ce avec le premier roman de Gabrielle Poulin, *Cogne la caboche*, que nous allons commencer notre étude.

Dans les pages qui suivent nous chercherons à exposer à grands traits les événements dans la vie des protagonistes féminins des romans qui entraînent ces femmes à effectuer une descente dans les profondeurs de leur inconscient à la recherche de leur passé disparu. En d'autres mots, c'est aux situations initiales des romans, ainsi qu'aux péripéties qui provoquent la quête d'identité

⁷Voir supra, p. 67-68.

⁸Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 34.

des personnages, que nous nous intéresserons ici. À l'exemple de Robert Viau, nous commencerons par *Cogne la caboche* pour continuer selon l'ordre chronologique de la publication des romans. Ce regard sur les circonstances qui amorcent la recherche de soi comprend nécessairement un examen des différences et ressemblances dans la situation existentielle de ces femmes.

Cogne la caboche

Publié en 1979, le roman *Cogne la caboche* relate le passage difficile de Rachel Delisle / soeur Anna-des-Anges d'une communauté religieuse à la vie séculière, c'est-à-dire des ténèbres à la vie. De tout temps, Rachel paraît destinée à la vie religieuse. «Chacun s'était toujours plu à dire en riant [...] qu'elle était venue au monde avec une cornette.» (CC, p. 31) Ainsi remplacera-t-elle sa mère, Anna, au couvent d'où celle-ci avait dû se retirer pour des raisons de santé. Mais «aussitôt qu'elle était sortie du couvent, Anna avait paru ressusciter.» (CC, p. 31) Nous signalons ici l'enchâssement dans la narration d'une des caractéristiques fondamentales du discours mythique, à savoir la répétition. Rachel prend le nom de soeur Anna

dans la vie religieuse. Puis, tout comme sa mère, elle quitte le couvent et ainsi retourne de la mort à la vie. Elle se ressuscite.

La résurrection symbolique de la mère laisse prévoir le destin de soeur Anna / Rachel. «Le mythe répète pour imprégner, c'est-à-dire pour persuader⁹.» En entrant au couvent, «Rachel avait cru qu'elle s'en allait au-delà de la route, au-delà du temps et de l'espace.» (CC, p. 78) Nous voyons ici le schème de la verticalisation. La symbolisation verticalisante est avant tout une échelle dressée contre le temps et la mort¹⁰. Mais là où Rachel a cherché à se transcender dans sa poursuite de l'au-delà, elle ne découvre qu'une prison «une forteresse bien gardée». (CC, p. 78) De même que son nom, elle perd son autonomie. «Le livre des Constitutions [...] lui dicte toujours la ligne de conduite impitoyable qui doit gouverner les moindres actions d'une religieuse.» (CC, p. 45) Puis le pays des songes lui est défendu. «Rachel ne pourra plus rêver désormais. Rachel est morte

⁹Gilbert Durand, «Pas à pas mythocritique», *Champs de l'imaginaire*, op. cit., p. 231.

¹⁰_____, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 141.

[...]. Jetée en terre comme Marie-Paule» (CC, p. 43), la petite soeur morte. Elle se perçoit comme «la gerbe de blé [...] dont le destin était d'être enfouie dans l'obscurité d'un sillon, à jamais immobile et stérile.» (CC, p. 49)

Aussi, après quinze ans passés au couvent, Rachel se sent-elle stérile et desséchée. Elle se compare à «une longue poupée. [...] Inerte. Inarticulée. Pareille à toutes les autres.» (CC, p. 231) Elle a «envie de vivre» (CC, p. 51) mais seul un miracle peut la ressusciter, la faire vivre et fleurir. Pour les êtres humains, pourtant, le miracle de la résurrection n'existe que dans le monde des contes et légendes, là où tout est possible. C'est dans cet univers que Rachel va d'abord chercher appui dans son projet de libération¹¹. Trois événements dans sa vie convergent pour préparer la voie à son projet de «vivre, non pas de tout recommencer mais de commencer enfin.» (CC, p. 51) Premièrement, elle est nommée surveillante dans le dortoir des petites; deuxièmement, elle entreprend des études universitaires; et troisièmement, à l'université elle croise Jean, un ancien prêtre maintenant laïc qu'elle

¹¹Jacques Michaud, «Ce passé qui secoue le présent», *Le Droit*, le 28 avril 1979, p. 21.

a connu comme jeune religieuse et qui avait éveillé sa sensualité.

C'est dans sa fonction de surveillante que, dès le début du deuxième chapitre du roman, on rencontre Rachel pour la première fois. Elle est en train de relater aux enfants un conte de fées, soit celui de la *Belle au bois dormant*. C'est le récit d'une princesse, prisonnière du sommeil pendant cent ans qui, éveillée par l'amour, retrouve la vie. Nous sommes du même avis que Grahame C. Jones qui trouve que l'aventure de cette princesse «symbolise la situation de la religieuse condamnée à la somnolence, sinon à la mort symbolique et brûlant d'expérimenter l'éveil de sa sensualité¹².» Nous notons aussi que ce conte préfigure en petit ou en partie la thématique principale du roman, soit celle d'une mort et d'une résurrection.

La nouvelle charge éloigne la religieuse de la communauté, et le soir elle jouit de la solitude propice aux songes. Ainsi, soeur Anna peut-elle s'abandonner à la rêverie, une occupation qui est formellement interdite par

¹²Grahame C. Jones, «Cogne la caboche et s'ouvre à la vie», *Voix et images*, vol. VI, n° 2, hiver 1981, p. 281.

le livre des Constitutions de sa communauté religieuse. Retirée dans sa cellule, «une espèce de boîte sombre» (CC, p. 46) pareille à une tombe, elle commence à écrire. Elle note dans un calepin ses souvenirs, ses rêveries et ses sentiments.

«[E]lle cherche à travers les mots qui viennent spontanément s'aligner, des signes, des indices, peut-être un chemin.» (CC, p. 46) Elle tente de donner une forme à ses doutes, ses désirs et ses inquiétudes. Surtout, elle prend conscience de sa condition de morte-vivante et de sa profonde «envie de vivre [...], de commencer enfin. De rire, de pleurer, de danser.» (CC, p. 57) Le désir de devenir autre ne précède-t-il pas toute transformation significative dans la vie, et n'est-il pas aussi le préalable au parcours initiatique? C'est également en écrivant dans son cahier que soeur Anne commence une lente descente vers les ténèbres de l'inconscient à la recherche des souvenirs perdus qui détiennent la clef de son identité. Ce sont les funérailles du père qu'elle évoque, puis la tendresse de son frère André. À cette occasion, «il a pris [s]a tête dans ses deux mains vivantes d'homme

vivant et [l]'a embrassée tendrement, passionnément, sur [s]a bouche de morte.» (CC, p. 49)

Les représentations de cet amour tendre d'une fille pour son frère ou son père reviennent fréquemment dans l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin, et nous en reparlerons. Mais maintenant, revenons aux notations de soeur Anna dans son cahier après cette expérience momentanée d'amour et de sensualité qu'elle fait revivre par l'écriture.

Désormais Rachel pouvait se rendormir pour les siècles. Seul un miracle, une résurrection pourrait la tirer de ce sommeil bienheureux, le sommeil de l'enfant innocente, dont aucun homme jamais ne troublera la beauté pure. (CC, p. 49)

Les études universitaires ouvrent des perspectives nouvelles à la vie de soeur Anna. Pour la première fois, elle vit en dehors des murs du couvent. Elle plonge dans un monde inédit fait d'images, d'idées et de rêves dont elle a faim et soif¹³. «Une fois passés les premiers jours d'acclimatation à un air inhabituel, à une liberté de

¹³Johanne Daigle-Carrier, «Deux quêtes d'affranchissement: *Cogne la caboche* de Gabrielle Poulin et *Les Confessions de Jeanne de Valois* d'Antonine Maillet», *Revue de l'Université Sainte-Anne*, 1995, p. 94.

mouvements qui lui a fait l'effet d'une drogue, elle se sent exister de nouveau.» (CC, p. 65) Après «[q]uinze ans sans lire ni journaux ni revues» (CC, p. 67), elle dévore avec avidité *Le Devoir*, *Relations* et *Maintenant*. Au couvent, l'actualité n'est communiquée aux religieuses qu'occasionnellement et toujours au gré de la supérieure. Maintenant, soeur Anna s'enferme dans une salle à la bibliothèque afin de parcourir de vieux journaux et ainsi se mettre au courant des événements qui se sont passés au Québec pendant ses quinze années au couvent.

Quoique la narratrice ne fournisse pas de dates, elle laisse croire que c'est une période où le Québec, sous le gouvernement Duplessis, connaît une sorte de ralenti dans son développement, mais où déjà se prépare la Révolution tranquille et l'émancipation du pays¹⁴. Et Rachel s'identifie à ce pays.

Elle s'étonne de voir chaque fois comment son destin ressemble à celui de son pays. [...] [E]lle sait bien qu'elle, comme des milliers d'autres, a été happée par un monde trop fort,

¹⁴Voir à ce sujet, entre autres ouvrages, Monique Lafortune, *Le Roman québécois. Reflet d'une société*, coll. «Synthèse», Laval, Mondia Éditeurs, 1985, p. 80-85 et p. 148-153.

une société impitoyable dans laquelle elle était déjà ensevelie. (CC, p. 68)

Soeur Anna prend conscience de son état d'immobilité, de morte. «[N]ous ne sommes plus que les vestiges d'un autre temps, des reliques. [...] Peut-être ressemblons-nous aux feuilles sèches des vieux livres que la moindre étincelle menace de réduire en cendres.» (CC, p. 68) Mais cette prise de conscience n'est-elle pas le préalable à un projet de transformation?

La troisième péripétie qui détermine la quête d'identité de Rachel / soeur Anna est la rencontre fortuite de Jean sur le campus de l'université. À cette occasion surgissent dans son esprit «les images qui remontent vers la lumière et qu'elle avait cru effacées à jamais.» (CC, p. 71) On se souvient du retour d'Orphée des enfers. «Soeur Anna se sent tellement jeune tout à coup. [...] Elle lève les yeux vers le lointain et, comme un nuage, la courbe douce de la route lui apparaît, invitante.» (CC, p. 73-74) C'est l'appel de l'inconnu et de l'imprévu! Elle se rend compte que, pour continuer son cheminement, «il lui faudra se frayer un passage parmi les ombres qui la tiennent encore à distance» (CC, p. 75) d'une vie

pleinement vécue. Tout comme certaines héroïnes des romans qu'elle étudie, telle Catherine Maheu dans *Germinal* d'Émile Zola, Rachel / soeur Anna doit chercher une issue à l'impasse où la vie l'a conduite. C'est par l'écriture qu'elle va y réussir. «La vie est pourtant bien différente de la littérature.» (CC, p. 76)

Pour mener à bien cette quête de liberté, elle doit descendre dans les méandres de l'inconscient et, par la mémoire, faire revivre son passé. Ce voyage commence avec le désir de l'entreprendre. «Elle a follement envie de libérer l'image qu'elle a gardée si longtemps et de suivre son ombre à travers toutes les pages demeurées jusqu'ici trop blanches.» (CC, p. 76) C'est le point de départ de la descente aux enfers.

Un cri trop grand

Le deuxième roman de Gabrielle Poulin, *Un cri trop grand*, reprend dans des circonstances différentes la même quête d'identité et de liberté qu'a tracée *Cogne la caboche*. Le roman se divise en deux parties intitulées respectivement «Le récit de Marie-Françoise» et «Le conte de Françoise», le tout encadré d'un prologue «La chambre

d'enfants» et d'un épilogue «La maison vive». Le protagoniste, Marie-Françoise, institutrice de carrière qui est aussi la narratrice, amorce et clôt le récit¹⁵.

Dans le premier roman de cette auteure, la recherche d'identité de Rachel ne peut se réaliser pleinement sans évoquer des personnes disparues, à savoir le père Charles et la petite soeur Marie-Paule. De la même façon, c'est la tante Françoise qui détient la clé de l'identité de Marie. C'est en la retrouvant en mémoire et en lui accordant une seconde vie par l'écriture que Marie-Françoise va réussir à se libérer des fantômes de son passé.

C'est dans la solitude des vacances scolaires et le «délire des nuits inhabitées» (CTG, p. 43) que Marie-Françoise est obsédée par un rêve récurrent. Il s'agit d'une chambre d'enfants qui lui rappelle l'image du petit qu'elle a perdu dans un accident d'automobile et le fantôme des enfants qu'elle n'aura jamais¹⁶. À son réveil, elle se rappelle celle qui était venue jusqu'à elle pour la tirer

¹⁵Aurélien Boivin, «Un cri trop grand», *Québec français*, vol. 42, mai 1981, p. 15.

¹⁶René Dionne, «La Littérature franco-ontarienne, esquisse historique (1610-1987)», *Les Franco-Ontariens*, sous la direction de C. J. Jaenen, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 385.

du gouffre à la suite de cette tragédie affreuse qui a aussi coûté la vie à son mari. Il s'agit de sa tante et marraine, Françoise Martin, de qui elle a reçu le nom de Marie, et qui lui a aussi légué sa maison. Ne lui avait-elle pas dit: «Marie, je te donne mon jardin. Alors, il faut bien que tu prennes aussi la maison. Quant à la rivière, elle est à toi depuis toujours.» (CTG, p. 69)

Marie ressemble tellement à cette tante longtemps disparue qu'elle peut écrire que nous «n'étions plus, nous ne sommes plus, tante Françoise et moi, qu'un seul être, à la fois léger et sage, rêveur et raisonnable, fantaisiste et discipliné.» (CTG, p. 27) Maintenant que Marie tient à ouvrir la porte sur son passé (CTG, p. 15), elle se souvient de cette tante qui a été pour elle une mère spirituelle.

Chaque été, Françoise a accueilli sa nièce chez elle où, dans «son jardin qui ressemblait au paradis terrestre» (CTG, p. 23), elle lui a enseigné les lettres de l'alphabet. Puisque nous cherchons à déceler les marques du mythe d'Orphée dans les romans de Gabrielle Poulin, nous

trouvons important de signaler que, selon Élisabeth Henry¹⁷, c'est Orphée qui a enseigné l'alphabet à l'humanité. Mais, d'après Barbara Walker, l'invention de l'alphabet revient aussi, ou plutôt, à une déesse¹⁸.

En lui enseignant à écrire, Françoise accorde à Marie ce qui sera plus tard un instrument de libération et de résurrection¹⁹. C'est aussi cette tante qui l'aidera à reprendre goût à la vie (CTG, p. 73) après la mort de son mari et de son enfant, en la ramenant encore une fois dans le refuge de son jardin. Dans cet espace paradisiaque, la

tante Françoise, qui ne pouvait [la] garder dans le présent de sa maison et de son jardin ni de [lui] parler de l'avenir qu'on avait fermé devant elle avec une pierre noire, [lui] a offert le refuge inviolé de sa propre mémoire. (CTG, p. 72)

Elle l'a entraînée dans «le jardin de son passé» (CTG, p. 73) et lui a fait part du secret qu'elle avait si bien réussi à garder pendant plus de trente ans. En

¹⁷Elisabeth Henry, *Orpheus and His Lute*, op. cit., p. 6.

¹⁸Barbara G. Walker, *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*, San Francisco, Harper and Row, 1988, p. 117.

¹⁹René Dionne, «La Littérature franco-ontarienne, esquisse historique (1610-1987)», op. cit., p. 385.

racontant l'histoire belle et triste de sa vie, tante Françoise «a appelé pour [Marie] [...] les ombres et les fantômes qui ont présidé à sa naissance et qui l'ont entraînée sur une passerelle étroite au-dessus d'un double abîme.» (CTG, p. 73)

C'est là un trajet initiatique, «une sortie du pays antérieur» (CTG, p. 74) que Françoise revit. Et Marie, accompagnée de ses propres ombres et fantômes, suit sa tante sur ce pont étroit. Deux éléments du symbolisme du pont sont évidents ici: «le symbolisme du passage et le caractère fréquemment périlleux de ce passage qui est celui de tout voyage initiatique²⁰.» Les deux femmes parcourent ensemble un chemin qui les conduit du présent au passé, de la réalité au songe. La vie de sa tante, avant cet été de révélations, apparaissait à Marie comme une belle route, rassurante, un peu monotone «qui va droit au but.» (CTG, p. 71) De même, celle de Marie-Françoise «offre aux yeux de tous [...] une image rassurante.» (CTG, p. 72)

La nièce, pourtant, sait désormais que la vie de sa tante, tout comme la sienne, a été coupée brusquement par des détours imprévus. Retirée dans sa maison «grande et

²⁰Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 777.

vide» (CTG, p. 73) pendant le congé d'été, quand la tragédie d'autrefois est venue la hanter, Marie entend encore une fois la voix de sa tante qui l'encourage à franchir «les "portes d'ivoire" du rêve». (CTG. p. 74)

«Cherche, Marie», [dit-elle]. N'est-ce pas [s]a tante encore qui tient [s]a main et la guide à travers les allées de l'antique jardin, caché derrière des portes blanches, et sur le bord de la rivière pour qu'[elle] ne perde pas [s]on propre reflet dans les profondeurs inattendues? (CTG, p. 73-74)

Autrefois, Françoise a donné une nouvelle vie à Marie. «Ne doit-elle pas essayer, encore une fois, de [la] détourner d'un univers de reflets dans lequel [elle est] toujours sur le point de sombrer?» (CTG, p. 67)

Ce n'est qu'en ouvrant les portes de la mémoire et en racontant la vie de sa tante que Marie va réussir à sortir des ténèbres. «Le geste d'ouvrir une porte.» (CTG, p. 11) Il s'agit d'un seuil initiatique où le passé perdu et mort, peut ressusciter, appelé par l'image évangélique de la porte²¹. Le projet d'écriture s'annonce. «Écrire la légende de ses pas.» (CTG, p. 14) C'est la tante Françoise

²¹Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, op. cit., p. 281.

qui, il y a longtemps, a transmis à Marie l'instrument de son salut. «Elle entreprend alors de recréer cette mère spirituelle et de lui donner, en même temps qu'à elle-même, l'assurance d'une descendance²².» Tout est en place pour le récit qui va venir. «La maison, le jardin, la rivière. Tout peut recommencer. Tout peut commencer [...] le conte pourra commencer.» (CTG, p. 77-78)

Nous voyons ici comment se manifeste une des nombreuses transformations du mythe d'Orphée. C'est la tante Françoise, un Orphée au féminin, qui introduit Marie à l'écriture et qui la ramène vivante dans la lumière de son jardin après la mort de son mari. C'est la tante qui délivre sa nièce des ténèbres, et qui lui donne «de nouveau envie de vivre» (CTG, p. 52) quand elle s'enferme «dans un monde vide.» (CTG, p. 51)

Marie/Orphée à son tour fait revivre et ressuscite sa tante par l'écriture. «Grâce au pouvoir que vous m'avez confié, tante Françoise, vous voici de nouveau bien vivante, au début d'une toute nouvelle vie.» (CTG, p. 78) L'aventure d'Orphée qui tente sans succès de libérer sa femme des ténèbres est réécrite, renouvelée, du point de

²²René Dionne, *op. cit.*, p. 385.

vue d'une femme, et dans cette réécriture du mythe, l'issue est heureuse.

C'est par l'écriture que la nièce va tisser le récit de la vie de sa tante et marraine, Françoise Martin. La narratrice compare la création du conte au tricotage d'un châle de baptême.

Toute une vie rêvée. Reprise maille après maille. Tant de blancheur. [...] Le point est difficile; il doit être inventé à chaque nouveau rang même si les aiguilles ont l'air de répéter toujours le même mouvement. Elles avancent, comme la plume qui court, va, revient à la ligne, hésite, s'immobilise un moment. Derrière elle, la blancheur a pris forme. Il y a des fleurs, des ailes, des étoiles, des cercles lumineux. Partout, des ajours laissent passer le souffle du petit qui va venir. (CTG, p. 69)

Comme dans toute activité de tissage, le châle de baptême que fabrique la tricoteuse est un travail de création et d'enfantement²³. Et le tissu est symbole de continuité. Il est «ce qui s'oppose à la discontinuité, à la déchirure comme à la rupture [...]». Le tissu [...] est l'image d'une continuité [...] où le produit procède d'une

²³Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 950. On pourrait songer aux Moires qui tissent le fil du destin.

activité toujours ouverte sur la continuation²⁴.» Il représente ainsi une victoire sur le temps. Aussi, «le long fil de l'écriture» (CTG, p. 74) qui raconte la vie de Françoise au moyen du livre, lui assure, avec Marie, la fécondité et la survie après la mort.

Dans son ordre, l'acte d'écrire est aussi fécond que l'acte d'amour. Ainsi, Françoise qui était liée à Marie par une maternité d'élection, va recevoir de sa filleule le don d'une nouvelle vie. Grâce à la relation de l'écriture, le récit de Marie devient le lieu d'une gestation sensible et spirituelle²⁵.

Les Mensonges d'Isabelle

Le roman *Les Mensonges d'Isabelle* dessine la même quête d'une femme à la recherche d'elle-même qu'ont tracée les deux romans précédents. Pour réussir cette recherche de soi qui passe par une remontée dans la mémoire, Isabelle, la narratrice-protagoniste du récit, doit d'abord

²⁴Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 371.

²⁵Axel Maugey, «Gabrielle Poulin: du songe au désir féminin» (à propos de *Cogne la caboche* et *Un cri trop grand*), entrevue avec Gabrielle Poulin, *Relations*, n° 469, vol. 41, avril 1981, p. 124.

tenter de se débarrasser de la fausse identité que le hasard de la vie lui a imposée²⁶.

Le vide qui s'est creusé en moi est si vaste maintenant. Tant d'images m'ont déçue, que j'avais formées amoureusement de ma propre substance. L'une après l'autre. Des chimères. Comme si j'avais été condamnée, dès le commencement, à vivre à l'écart de moi-même, à n'être jamais qu'une enveloppe. Vide. (MI, p. 61)

Ainsi, tout comme Rachel dans *Cogne la caboche*, l'existence d'Isabelle lui apparaît comme une vacuité. Elle se voit vivre à l'image de la poupée de son du premier roman de Gabrielle Poulin. Sa force vitale semble lui échapper. Elle ne désire que «recommencer. Non. Commencer pour vrai.» (MI, p. 10)

Isabelle raconte avoir été adoptée à neuf mois par Suzanne et Bernard Lavoie. Toutefois, une certaine prudence s'impose ici. On parcourt un roman qui, selon Gilles Pellerin, «porte, outre son statut fictif, le mensonge en titre et qui, dès les premières pages, fait profession de ce mensonge²⁷.» Isabelle «s'invente un monde

²⁶Gilles Marcotte, «La rêveuse et le macho...», *L'actualité*, février 1984, p. 86.

²⁷Gilles Pellerin, «Les fantômes familiaux: Les Mensonges d'Isabelle de Gabrielle Poulin», *Lettres québécoises*, n° 33, printemps 1984, p. 28.

à sa mesure». (MI, p. 13) «Le mensonge et la vérité, côte à côte, et le plaisir, presque voluptueux, de les entremêler.» (MI, p. 13) Le lecteur ou la lectrice du roman pourrait bien se demander quelles parties des aventures que relate Isabelle proviennent de son vécu et lesquelles sont le fruit de son imagination.

Isabelle n'a jamais appris le nom que sa mère biologique lui avait donné. Elle ne se souvient pas «du visage de [s]a mère, ni du son de sa voix, ni de son odeur.» (MI, p. 25) Ainsi, dès son adoption par le couple Lavoie, est-elle dépossédée de sa véritable identité. «[I]l n'y a plus aucune trace» (MI, p. 26) de son passé dans sa mémoire. Elle garde pourtant la nostalgie de la mère inconnue et elle ne cesse de chercher sa ressemblance, son double, dans toutes les femmes qu'elle rencontre. Elle se demande s'il se peut

que nous n'ayons pas le même visage, elle et moi?
Qu'elle ne m'ait rien laissé d'elle, ni la
couleur de ses yeux, ni son teint, ni l'ovale de
sa figure, ni la forme de son nez, ni sa bouche,
ni son sourire, ni sa taille? (MI, p. 15)

La recherche de la mère se confond avec la recherche de soi.

C'est en écrivant dans les calepins noirs qu'elle cache à Suzanne qu'Isabelle exprime son sentiment de dépossession ainsi que sa recherche de l'Autre.

J'entre en cachette dans ces espaces trop exigus que je remplis de mes soupirs, de mes pleurs et de mes cris [...]. Des silhouettes inconnues passent. Je cherche des signes. Je fabrique une ressemblance. (MI, p. 14-15)

Nous avons signalé qu'Isabelle enregistre ses pensées et ses émotions dans les pages d'un cahier noir. Toutefois, il existe aussi chez elle un «cahier bleu poudre» (MI, p. 14) qui déjà renfermait ce qu'elle croyait être son journal personnel et privé. Mais, un jour elle s'est aperçue «que Suzanne avait trouvé [sa] précieuse clef et qu'elle lisait fidèlement [...] la page qu'[Isabelle avait] remplie la veille avant de [s]e mettre au lit.» (MI, p. 48)

À partir de ce moment, Isabelle garde deux cahiers qui renferment deux projets différents, et qu'elle remplit de deux écritures dissemblables. «Le cahier bleu poudre pour les yeux vigilants de Suzanne [...], le mince calepin noir aux feuilles trop étroites [...] pour les secrets de la trop secrète Isabelle.» (MI, p. 14) Dans le cahier bleu qu'elle

rédige pour sa mère adoptive «les mots vont lentement, solennellement, non sans une certaine ostentation, en respectant toujours les marges blanches, en haut, à gauche, à droite, en bas.» (MI, p. 14) Cette écriture symétrique, très nette à l'oeil, est à l'image d'une route qui avance en ligne droite sans aucune déviation. Ainsi existe-t-il deux sortes d'écriture dans *Les Mensonges d'Isabelle*²⁸. «Le mensonge et la vérité.» (MI, p. 14) Les mots qu'Isabelle inscrit dans le cahier bleu poudre répondent aux attentes de Suzanne, ceux dans le cahier noir traduisent les pensées intimes de la jeune fille. Rachel aussi dans *Cogne la caboche* pratique deux manières d'écrire: l'écriture de circonstance: poèmes, chants et adresses commandés par les religieuses pour les occasions spéciales au couvent (CC, p. 114-115), et l'écriture qui résulte du libre cours de son imagination, dans l'intimité de sa cellule ou à l'université.

²⁸Grahame C. Jones, «La recherche de la liberté chez les héroïnes de Gabrielle Poulin», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, 12, coll. «Frontières», Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, été-automne 1986, p. 276.

Ce n'est qu'en cachant les cahiers noirs des yeux de Suzanne qu'Isabelle s'oppose à la volonté de celle-ci en toute chose. Elle refuse carrément de circuler dans l'univers «rond et rigide» (*MI*, p. 27) de la mère adoptive ou de se laisser former par elle. Elle ne veut pas devenir le «double» ou «l'amie» (*MI*, p. 21) de Suzanne, et elle ne cesse de rêver à sa propre mère. Mais si ses relations avec sa mère adoptive sont tendues, ses rapports avec son père Bernard et son frère Daniel sont particulièrement tendres et chaleureux. En effet, le thème d'un très grand amour d'une fille pour un père ou un frère revient fréquemment dans les romans de Gabrielle Poulin. Et nous reviendrons plus tard sur ce thème.

Il semble à Isabelle qu'elle ait «toujours tourné en rond». (*MI*, p. 29) C'est le commencement qu'elle cherche, «son commencement» (*MI*, p. 49), ses origines. Elle a «envie de revenir en arrière [...] pour repasser sur [s]es traces.» (*MI*, p. 29) Depuis toujours, elle cherche le secret de sa véritable identité mais elle aboutit toujours à une impasse. Pourtant, ce n'est qu'en descendant dans son passé par l'écriture pour trouver et confronter les sources de son

angoisse présente qu'elle va parvenir à une connaissance d'elle-même qui rendra possible son épanouissement éventuel.

Deux événements dans la vie d'Isabelle vont favoriser son exploration personnelle. Premièrement, pour se rapprocher de l'université où elle poursuit des études littéraires, elle emménage dans un appartement. Dans cet endroit solitaire, séparée de sa famille, entourée de livres, elle peut lire et écrire à sa guise, se découvrir et renaître. «ÉCRIRE! Pendant des heures, pendant des jours et des nuits.» (MI, p. 12) Comme le souligne Robert Viau, dans «l'univers romanesque de Gabrielle Poulin, écrire et créer, c'est se créer²⁹.» Deuxièmement, à l'université, Isabelle fait la rencontre de soeur Anna et de Jacques Beauchamp. La religieuse joue le rôle de mère substitut dans la vie d'Isabelle³⁰ tout comme l'a fait Françoise pour Marie dans *Un cri trop grand*. Puis, elle éprouve l'amour pour Jacques, un homme divorcé, père d'une petite fille qui, comme Isabelle, a été abandonnée par sa mère. Les besoins d'amour et de tendresse d'Isabelle sont comblés par ses deux amis. Aussi, peut-elle continuer à se

²⁹Robert Viau, article cité, p. 366-367.

³⁰Loc. cit.

chercher, et réussir enfin à se réconcilier avec sa mère adoptive. Et c'est ainsi qu'elle arrive à trouver son vrai visage.

La Couronne d'oubli

La Couronne d'oubli raconte une quête d'identité au moyen d'un voyage intérieur du protagoniste féminin du roman, Florence Duchesne, une femme dans la soixantaine, victime d'un infarctus, qui se réveille sur un lit d'hôpital, atteinte d'aphasie ainsi que d'amnésie apparente. Nous écrivons apparente parce que dès le début du récit un doute plane sur la véracité de la perte de mémoire de Florence. Elle déclare qu'elle était «décidée à résister [aux] avances» (CO, p. 20) des enfants Duchesne. «Ils étaient sept: quatre hommes et trois femmes.» (CO, p. 13) On pourrait songer ici au conte de *Blanche-Neige et les sept nains*. Il s'agit d'une princesse qui est réveillée de la mort / du sommeil par le baiser d'un prince. Florence, comme nous allons le voir au cours de ce travail, est tirée du gouffre par le souvenir d'un grand amour. Mais retournons d'abord au récit.

À son retour à la conscience, Florence découvre les visages de ses enfants penchés sur elle «figés dans la consternation». (CO, p. 13) «Qui étaient ces étrangers? Que me voulaient-ils?» (CO, p. 13) «Comment j'étais avant? Qui j'étais? Qui je suis?» (CO, p. 12), songe-elle.

Déesse à trois visages, Hécate est honorée comme la déesse des carrefours. De même qu'Hécate, Florence Champagne-Duchesne est une femme à trois visages, ceux de l'épouse, de la mère et de l'amante³¹. Élevée à l'Auberge du Torrent, un ancien couvent transformé en auberge par son grand-père, elle va apprendre à un très jeune âge la voie de l'austérité et du renoncement. Les exhortations viennent de la bouche de la grand-mère, «l'unique, l'indéfectible, la statue colonne.» (CO, p. 39)

Se tenir la tête et le corps droits, apprendre à garder sa langue, ravalier ses larmes et ses rires. La vie est une chose sérieuse qu'il faut traiter sérieusement. Se renoncer à chaque seconde. (CO, p. 39)

Florence adore son père Honoré Champagne qui a nourri ses rêves d'adolescente romantique en lui offrant un voyage

³¹Mariel O'Neill-Karch, «Vertiges au coeur des métamorphoses», *Liaison*, n° 59, novembre 1990, p. 21.

en Europe. «Une fille d'à peine quinze ans, qui visite l'Acropole d'Athènes, les cathédrales de France, les musées, qui sait si elle ne se prendra pas un jour pour une déesse ou pis encore pour une artiste?» (CO, p. 118) Les retombées de la Crise économique des années 1930 ont failli ruiner le père de Florence. Afin de sauver l'auberge familiale de la faillite, la jeune fille épouse Edgar Duchesne, un voisin grossier de deux fois son âge qui s'absente souvent de son entreprise. Il n'y a pas de place pour le rêve dans la demeure massive d'Edgar Duchesne. «[U]ne fois engagée dans la vie de mère de famille [...], sa femme oubliera la littérature et toutes les fantaisies de l'esprit.» (CO, p. 118)

Florence Duchesne se transformera en «une maîtresse femme» (CO, p. 75) une épouse modèle et la mère admirable de sept enfants. Mais autour «de son âme, elle construira une muraille. Elle creusera un fossé autour de la muraille. [...] Ne jamais rêver surtout: le rêve dissout la vigilance.» (CO, p. 131)

L'histoire de Florence est maintenant déterminée avant même qu'elle ne l'ait vécue complètement. Il n'y a pas de déviation possible du chemin devant elle. «Il n'y a jamais

eu qu'une seule route longue, étroite, sans courbe ni embranchement.» (CO, p. 113) Ainsi, Florence deviendra-t-elle une femme «sans désir [...] une statue de pierre[?]» (CO, p. 131)

On se souvient que Rachel de *Cogne la caboche*, tout comme Florence, n'avait plus «aucun désir» (CC, p. 43) après avoir prononcé ses vœux de religion. De la même façon, Virginie dans *Le Livre de déraison*, le prochain roman que nous allons examiner, se décrit comme «une femme [...] sans désir» (LD, p. 83) après son entrée dans une résidence pour personnes âgées.

À son réveil des effets de la crise cardiaque, Florence se voit entourée de blanc. «Du blanc partout autour d'[elle].» (CO, p. 13) Dans les rites de l'initiation, cette couleur est celle de la lutte contre la mort. Elle est aussi la couleur de la révélation et de la transfiguration³². Comme tel, le blanc pourrait préfigurer la quête de libération du protagoniste du roman ainsi que sa transfiguration à venir. Le blanc de la chambre de l'hôpital est à l'image de la mémoire de Florence. Son

³²Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 126-127.

esprit est vidé de tout souvenir. Les enfants Duchesne, ou plutôt les personnes qui se disent ses enfants, défilent autour de son chevet pour lui conter leurs souvenirs et ainsi tenter de lui rappeler son passé, sa vie. Ces sept hommes et femmes s'efforcent d'imposer une identité à Florence. Ils dessinent le portrait d'une hôtelière, d'une épouse et d'une mère exemplaires. Sur ses cheveux, ils posent la couronne du devoir accompli. Mais Florence refuse de reconnaître cette femme. «J'étais une femme vivante, [se dit-elle]. Seule. [...] j'étais décidée à ne pas laisser les enfants Duchesne poser sur ma face le masque de leur mère. Ils ne me chargeraient pas de leur passé.» (CO, p. 20)

Elle s'enfuit dans un univers composé d'images et de rêverie. Elle se voit «étendue dans une forêt [...] aussi mince qu'une image et plus légère qu'une feuille de papier de soie.» (CO, p. 18) La réalité et le rêve se confondent. Est-elle la femme qui «toute nue [est] aspirée par la fougue du torrent [...] ou celle immobile sur un lit inconnu?» (CO, p. 18) Toutefois, c'est le chemin de la rêverie que Florence adopte dans sa recherche d'une vie renouvelée et libre. Elle plonge dans le gouffre intérieur, dans le

torrent qui remonte du plus profond de son être. Elle résiste aux avances de ses enfants. «Rien [insiste-t-elle] ne tarirait la rivière secrète que j'entendais couler en moi, qui me lavait et m'enchantait.» (CO, p. 20)

L'eau est un élément régénérateur qui, dans l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin, est aussi associée à l'amour et à la liberté³³. Ainsi, en donnant libre cours à son imagination dans une longue suite de pensées intérieures, Florence arrive-t-elle enfin à la connaissance d'elle-même. «Le monologue intérieur de la malade est intercalé avec les dialogues [...] ancrés dans le réel [...] des enfants Duchesne³⁴», dialogues qui éclairent les relations perplexes qu'ils tiennent avec leur mère mais qui l'aident aussi à voir clair.

Le Livre de déraison

Le Livre de déraison, comme tous les romans que nous avons examinés dans les pages précédentes, trace l'histoire d'une femme à la recherche de son identité véritable. Le

³³Robert Viau, *op. cit.*, p. 382.

³⁴Barbara Trottier, «Une ténacité exemplaire», *Écrits du Canada français*, n° 75, 1992, p. 165.

protagoniste féminin et la narratrice du récit, Virginie Sansterre (ou dépossédée de son identité) est une septuagénaire récemment arrivée au Manoir des Ormes. Cet ancien couvent transformé en résidence pour personnes âgées est un univers «anonyme, sans passé, sans issue³⁵.» Virginie trouve que ce foyer de retraite ressemble à «l'ancien monastère des Soeurs du Bon Pasteur [...] à Ottawa.» (LD, p. 63)

Virginie a toujours écrit, et «il lui est même arrivé de "s'épancher" par écrit, de "laisser les mots s'abandonner à leurs instincts, leur colère ou leur révolte contre tout ce qui les muselait et les rendait impuissants".» (LD, p 29) Désormais seule dans «ce monastère travesti» (LD, p. 63), Virginie voit sa «vie comme un couloir sombre et vide, qui continuerait de rétrécir chaque fois qu[']elle] essaierai[t] d'avancer.» (LD, p. 30) Que lui reste-t-il à part les jeux de cartes ou le bingo, sans oublier «les mots croisés, les casse-tête, le *scrabble* et les dames [...]» (LD, p. 65), et évidemment la réflexion sur la mort qui approche?

³⁵Rita Painchaud, «Le Livre de déraison de Gabrielle Poulin», *Spirale*, n° 140, mars 1995, p. 18.

Assurément, comme elle l'écrit dans une lettre destinée à sa petite-fille Michelle (professeure d'université qui va lire cette missive après la mort de sa grand-mère), «elle a eu grand besoin d'une bouée de secours quand [elle a] dû descendre dans la chaloupe de sauvetage en regardant couler [son] univers.» (LD, p. 29) Dans son désarroi, Virginie fait appel à l'écriture. Comme beaucoup de femmes de sa génération, depuis son mariage elle a tenu un *Livre de raison*, une chronique fidèle des événements familiaux: son mariage, la naissance de ses deux enfants, la mort de son mari et de son fils, la naissance de sa petite-fille, etc. (LD, p. 18)

Il s'agit de l'histoire d'une femme dont l'existence a toujours été conforme à son rôle d'épouse, de mère, de veuve, de grand-mère... et de dame âgée.

Sa vie, tout comme la vie de plusieurs autres protagonistes dans l'oeuvre de Gabrielle Poulin, se «détache sur l'arrière-plan d'un système social rigidement structuré³⁶.» Toute sa vie elle a «pu donner l'impression d'être une femme d'équilibre et de mesure.» (LD, p. 83) Pourtant, la vraie vie de Virginie est absente de ce *Livre*

³⁶Grahame C. Jones, *op. cit.*, p. 266.

de raison qui ne renferme aucune «expression de quelque sentiment personnel.» (LD, p. 28) «En [elle], pourtant, tout n'était que tourbillons et tumultes.» (LD, p. 83)

Le jour de ses soixante-dix ans, Michelle a fait cadeau à sa grand-mère d'«un beau cahier cartonné.» (LD, p. 30) Virginie découvre ce cahier en vidant ses tiroirs et décide que le *Livre de raison* a fait son temps. «[Elle a] décidé qu' [elle] s'en échapperait.» (LD, p. 30) Virginie n'a «pas pu résister à l'envie de [s]e perdre dans l'inconnu de ces feuilles dont la blancheur lui a paru aussi séduisante que l'apparition d'un nouvel amour.» (LD, p. 31)

C'est à l'instar de Rachel qui, dans *Cogne la caboche*, est attirée par l'imprévu au-delà de la courbe de la route. Spontanément, Virginie ouvre le cahier et à la première page elle en écrit le titre *Le Livre de déraison*. Pour défier la vieillesse et conquérir sa liberté, elle décide presque par défaut de continuer à écrire dans ce cahier. C'est le geste d'une femme libre qui a confiance dans la liberté absolue des mots. «Je crois [dit-elle] que j'ai dû laisser ma plume prendre l'initiative et me mettre à écrire sans me poser de questions.» (LD, p. 31) Virginie voudrait voir les mots qu'elle va noter sur les pages blanches «éclater comme les

glaces dans l'embâcle et [...] se mettre à couler avec une impétuosité et une fougue qui [l]'emporte loin de toute contrainte.» (LD, p. 50) En se confiant à l'écriture dans son *Livre de déraison*, c'est la libération qu'anticipe la vieille dame. Dans ce cahier, qui entremêle l'imaginaire et la réalité, tout sera possible. C'est du rêve, de la déraison et de la vérité des sentiments que Virginie va écrire. Dans son *Livre de déraison*, elle va identifier les désirs, les révoltes, la culpabilité et les peurs qu'elle a cachés toute sa vie, et en les nommant, elle va les exorciser⁴³.

Virginie n'a jamais mis une date au commencement de ses pages. Son *Livre de déraison* ne fait pas exception à cette règle. Elle détruit même le calendrier que sa fille Rolande a accroché au mur. Elle tourne son réveille-matin contre le mur et range les horloges dans l'armoire. Ainsi s'installe-t-elle hors du temps linéaire, dans un temps intemporel, voire mythique. Le mythe, avons-nous déjà signalé, est toujours récit, c'est-à-dire la narration de faits vrais ou imaginaires. De la même façon, *Le Livre de déraison* que

⁴³Carolyn Sinclair, *Le Thème de l'identité personnelle dans Le Livre de déraison de Gabrielle Poulin*, travail non publié, Sudbury, Université Laurentienne, 2000, p. 10.

compose Virginie est-il un récit. Et, par le simple fait de la narration, le temps profane est aboli. Virginie est ainsi projetée dans un temps sacré et mythique⁴⁴.

À mesure que l'écriture de Virginie se libère de sa volonté consciente, son style devient automatiquement plus lyrique, ce qui convient bien à l'expression de ses émotions et de ses sentiments. Sur les pages blanches du cahier apparaissent des reflets de l'identité véritable de ce protagoniste du roman, une identité qui a toujours été dissimulée sous le masque d'une femme traditionnelle. Toutefois, ce n'est pas uniquement au moyen de l'écriture que Virginie arrive à la connaissance de soi mais aussi à travers la musique et l'amour.

Gabriel Lavoix, tel un ange libérateur et annonciateur d'une bonne nouvelle, fait son apparition dans le récit. Un jour, Virginie entend le son d'un piano. «Deux longues mains dansent sur un clavier invisible. [Elle] aimerai[t] que sa plume épouse leur mouvement.» (LD, p. 53) De même que l'écriture, la musique porte Virginie «hors du temps» (LD, p. 53) réel à l'éternel présent de la création.

⁴⁴Voir Mircea Éliade, *Images et symboles*, op. cit., p. 74.

Gabriel joue ici le rôle d'Orphée. Eurydice est attirée du fond des ténèbres par la musique de la lyre ainsi que par la voix du chancre de Thrace. D'une façon semblable, la musique de Gabriel et l'amour que Virginie éprouvera pour cet homme l'encourageront à descendre aux couches les plus profondes de sa psyché et de confronter les démons qui s'y trouvent, pour ensuite en ressortir épanouie et libre.

Gabriel est-il un personnage réel ou provient-il de l'imagination du protagoniste féminin? Virginie ne note-t-elle pas qu'elle «avait hâte d'écrire[?] D'introduire dans l'univers secret que les mots sont en train de rendre habitable, le personnage inespéré qu'ils attendaient.» (LD, p. 60) Qu'importe!

Quiconque s'aventurerait à lire par-dessus [s]on épaule ne pourrait distinguer plus [qu'elle] la part de la vérité de la pure invention [...car] l'espace du livre est un espace complet; l'univers des mots, un univers autonome. (LD, p. 51)

Aussi, est-ce à travers «les mots qui [...] ne peuvent mourir» (LD, p.190), ainsi que par la musique et l'amour que Virginie, au seuil de la mort physique, découvre son identité authentique de femme vivante, passionnée et libre.

Au moyen de l'écriture, Virginie se ressuscite, répondant ainsi à une question que Rachel s'est posée dans *Cogne la caboche*: «Peut-on se ressusciter soi-même?» (CC, p. 68) Ce faisant, Virginie joue-t-elle à la fois le rôle d'un Orphée au féminin et celui d'une Eurydice? Nous chercherons une réponse à cette question dans le deuxième chapitre de notre étude des romans de Gabrielle Poulin. Et que dire de Michelle qui hérite du *Livre de déraison*, qui le lit et le réécrit, donnant ainsi une vie nouvelle à sa grand-mère?

Qu'est-ce qui passe ici si tard?

Le sixième roman de Gabrielle Poulin, comme tous les romans de cette écrivaine, raconte la quête d'identité d'un protagoniste féminin. Toutefois, ce thème est subordonné à celui d'un amour naissant entre un professeur de poésie Jacques Durocher, à la veille de prendre sa retraite dans une université, et une étudiante de trente ans, Marie-Ève Vallée. Les noms des deux protagonistes qui se complètent l'un l'autre retiennent l'attention. «La vallée est le complément symbolique de la montagne (dont font partie les rochers)

comme le yin et le yang⁴⁵.» Comme dans tous les romans de Gabrielle Poulin, le rêve et la réalité se confondent et l'écriture souveraine (sauf dans *La Couronne d'oubli*) est un moyen tant pour exprimer des émotions profondes que pour parvenir à la connaissance de soi. «Rien n'est dit à haute voix, tout passe par le filtre de la poésie et du rêve⁴⁶.»

Dès le premier jour des cours, Marie-Ève a trouvé séduisant l'homme gris qui dominait la classe de toute sa hauteur.

[Elle a] pensé à un rocher, le rocher de [son] nom. Autour de [lui], en lui, elle a vu surgir des sources et des cascades et [elle s'est] découvert une soif si grande qu'[elle] en [a] été effrayée. (*QPIST*, p. 33)

N'est-ce pas là une image belle et frappante d'un désir déraisonnable qui fait jaillir les pulsions profondes de la libido de Marie-Ève qui a «toujours rêvé de rencontrer un poète»? (*QPIST*, p. 34) Ce matin de septembre, [elle a] compris que c'est [lui] qu'[elle] attendai[t].» (*QPIST*, p. 34) La passion de Marie-Ève pour le professeur est partagée.

⁴⁵Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 992.

⁴⁶Robert Viau, *op. cit.*, p. 389.

Il l'a contemplée dans le soleil, quand la neige scintillait d'une splendeur insupportable [...]. (QPSIT, p. 23)

Il l'a contemplée encore dans ce printemps trop bref. Il sent la sève qui monte en lui, qui monte en elle [...]. (QPIST, p. 23-24)

C'est à la fois la mère et l'amante que ce professeur voit en Marie-Ève.

Il voudrait la sauver, elle, la dernière, encore inconnue il y a quelques mois, lui faire un enfant qui la protège du néant et qui ramène sur le miroir étamé et terni l'image vivante de la mère. (QPIST, p. 40-41)

Comme enfant, Jacques s'attachait à sa mère avec un amour démesuré, presque incestueux. Mais elle a été emportée par la mort. Jacques la retrouve-t-il chez Marie-Ève?

Dans l'épisode du mythe d'Orphée où le héros descend aux enfers à la recherche d'Eurydice, cette dernière représente deux femmes en même temps. Elle est celle qui a été perdue par la mort et celle qui est retrouvée, du moins temporairement, par l'amour⁴⁷. Marie-Ève n'est-elle pas aussi aux yeux de Jacques Durocher une femme double, à la fois mère et amante? L'amour réciproque du professeur et de

⁴⁷Voir Gilbert Durand, *Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme*, op. cit., p. 140-141.

«la femme bourgeois» (*QPIST*, p. 24) demeure pourtant inexprimé jusqu'au dernier examen que prépare et surveille le professeur Durocher.

«[I]l a voulu que la dernière épreuve revête la solennité, l'aspect augural et occulte d'une célébration initiatique.» (*QPIST*, p. 13) Aussi, cet «examen de littérature [aura lieu] dans une salle transformée en sanctuaire, en jardin romantique, en chapelle ardente.» (*QPIST*, p. 13) Pour que Marie-Ève devine l'amour qu'il lui porte, Jacques Durocher lui donne à commenter des vers d'Éluard, de Rimbaud ou de Celan. Les a-t-il choisis «exprès pour elle?» (*QPIST*, p. 21) Lui a-t-il écrit sa première lettre d'amour [?]» (*QPIST*, p. 21). Si oui, c'est à elle d'y répondre. «Pendant trois heures, le professeur et l'élève dansent, l'un autour de l'autre, l'"ultime danse" de leur liberté.» (*QPIST*, p. 11) «[Marie-Ève] doit laisser le hasard choisir lequel de Rimbaud, d'Éluard ou de Celan doit la guider au fond de son propre labyrinthe» (*QPIST*, p. 27), et la conduire à l'intérieur d'elle-même⁴⁸. C'est sa plume

⁴⁸«Le labyrinthe conduit aussi à l'intérieur de soi [...] vers une sorte de sanctuaire intérieur et caché», Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 555.

aveugle qui choisit. «Compte et raconte, l'horloge, celle-ci va s'épuiser.» (*QPIST*, p. 28) Marie-Ève s'abandonne aux mots et plonge dans le gouffre de l'inconscient.

L'être inanimé et la route

Une lecture approfondie des romans révèle comment l'imagination de Gabrielle Poulin revient fréquemment sur deux images qui représentent cette quête identitaire.

Il y a d'abord l'évocation de l'image d'une poupée ou d'une statue inanimée, c'est-à-dire d'un être sans voix et sans désir, comme représentant de la condition des protagonistes féminins. La vie de Rachel, Françoise, Florence et, en particulier Virginie, se conforme à la tradition patriarcale et religieuse qui enferme la femme dans un rôle à l'image d'un pantin. Les femmes qui parcourent l'espace romanesque de Gabrielle Poulin sont tenues au silence. Qu'est-ce qui peut leur rendre la parole? C'est là la question que nous chercherons à élucider dans cette thèse.

Ensuite, dans les romans de Gabrielle Poulin, notre attention est attirée par l'image continuellement reprise et renouvelée d'une voie qui présente une suite de courbes et

de carrefours dessinés en opposition à une route directe et monotone. «[Cette] image de la route lointaine avec une seule courbe qui allait se confondre avec le firmament»⁴⁹ nous est proposée par la narratrice dès l'incipit de *Cogne la caboche*.

De la galerie où elle se berce tranquillement, Anna regarde, sans la voir, la route étroite et grise qui fait une courbe là-bas, avant de se confondre avec le ciel. (CC, p. 29)

Gabrielle Poulin explique ainsi la représentation de la route sans détour et le carrefour si souvent répétés dans son oeuvre. «À l'instar d'Anna et de Rachel, toutes les femmes de mes romans cherchent à briser les moules dans lesquels les sociétés s'acharnent toujours à uniformiser les êtres.» (VE, p. 300) La vie des protagonistes féminins dans ses romans est à l'image d'une route monotone et sans détour. De la naissance à la mort, le chemin est tracé pour elles. La voie est droite, lisse et sans courbe. Leur manière de vivre doit se conformer aux prescriptions de la société, de la religion et de la famille. Aucune déviation de la norme n'est admise. Comme l'observe Robert Viau dans son étude

⁴⁹Gabrielle Poulin, *La Vie l'Écriture*, op. cit, p. 296.

perspicace de *Cogne la caboche*, «cette route [...] est la route étroite et grise que des générations de femmes et de religieuses canadiennes-françaises ont suivie dans une quête janséniste de perfection⁵⁰.» Les êtres vivants qui empruntent ce chemin étriqué courent le risque de devenir des automates qui ne jouissent pas d'une identité authentique.

C'est la voie qu'ont suivie à divers degrés Marie-Françoise, Rachel, Virginie et Florence. Leurs vies sont toujours conformes aux règles et aux attentes de l'extérieur. Il en résulte une perte d'identité véritable. Elles ont la sensation d'être des marionnettes n'agissant qu'au gré de la volonté des personnages qui tirent leurs ficelles. Isabelle et Marie-Ève vivent à une époque plus récente, mais elles sont néanmoins aux prises avec les maximes qui proviennent des autres. De plus, elles éprouvent un manque qui porte atteinte à leur bonheur et à leur autonomie.

Ainsi, à l'origine de l'odyssée qu'entreprennent les protagonistes féminins dans l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin se trouve souvent cette perception qu'elles ressemblent à des pantins qui, comme Rachel dans *Cogne la*

⁵⁰Robert Viau, *op. cit.*, p. 366.

caboche, sont dépourvus de voix, de désir et d'espoir⁵¹. De quelle manière les femmes-poupées qui peuplent l'univers romanesque de Gabrielle Poulin vont-elles réussir à s'animer et à se transformer en êtres humains libres, sensuels et épanouis? Pour ce faire, il leur faudra s'écarter de la route rassurante qui les mène, sans aucune déviation, vers une destination fixée à l'avance, et prendre le risque de s'aventurer au-delà de la courbe de la route et de s'abandonner à «l'univers inconnu qui [les appelaient].» (LD, p. 46) Cette voie sinueuse est parsemée d'embûches et de bifurcations. Elle est «longue et remplie d'imprévus.» (CC, p. 178) C'est pourtant le chemin de la liberté et de l'épanouissement et celui que les protagonistes de Gabrielle Poulin doivent emprunter pour se remettre au monde.

Toutefois, avant de s'avancer sur cette route difficile, elles auront à découvrir, nommer et mettre fin aux «monstres» responsables de leur condition présente. Aussi, doivent-elles entreprendre, par l'écriture, une descente aux enfers où les souvenirs des contraintes religieuses qui ont entravé

⁵¹Par exemple, voici comment la narratrice décrit Rachel après son entrée au postulat: «Rachel n'avait déjà plus de voix. Aucun désir. Plus d'espoir.» *Cogne la caboche*, op. cit., p. 43.

leur plein épanouissement sont enterrés dans les strates de la psyché. C'est le même itinéraire que trace le poème *Le Tombeau des rois*⁵² d'Anne Hébert. Et, comme pour la locutrice de ce chef-d'oeuvre de la poésie québécoise, la descente dans les ténèbres des personnages féminins de Gabrielle Poulin ne se fait qu'en vue d'une remontée vers la lumière⁵³.

Tout comme les «dédalles sourds» du poème «Le tombeau des rois», «les couloirs austères» (CC, p. 267) de l'inconscient que doivent explorer Rachel et les autres protagonistes féminins dans l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin, se rapprochent d'un labyrinthe et constituent essentiellement un entrecroisement de chemins dont certains sont sans issue.

Le labyrinthe conduit à l'intérieur de soi-même vers une sorte de sanctuaire intérieur et caché dans lequel siège le plus mystérieux de la

⁵²Anne Hébert, «Le Tombeau des rois», *Poèmes*, Paris, Éditions du Seuil, 1960, p. 59.

⁵³Évelyne Voldeng écrit au sujet du poème *Le tombeau des rois*: «La plongée dans les ténèbres du tombeaux des rois ne s'est faite qu'en vue de l'élévation vers la lumière.» Évelyne Voldeng, en collaboration avec Georges Riser, *Lectures de l'imaginaire*, Orléans, Les Éditions David, 2000, p. 66.

personne humaine. On songe ici aux profondeurs de l'inconscient⁵⁴.

Les femmes protagonistes qui tentent ce voyage initiatique dans les dédales de l'inconscient (on se souvient des errances d'Orphée dans les gorges du Ténare) se qualifient par une série d'épreuves pour accéder au centre du labyrinthe. C'est là où elles trouvent, enfoui dans la mémoire de chacune, le secret qui détient la clef de leur identité ou d'une identité autre que celle imposée par la culture.

À cet égard, l'interprétation que donne Paul Diel dans une lecture psychanalytique du mythe d'Orphée retient notre attention. Il suggère que le héros est descendu aux enfers à la recherche de son principe vital. Quand Eurydice meurt, le «puni est, à la vérité, Orphée; c'est sa force d'âme qui se meurt⁵⁵.» N'est-ce pas pour récupérer leur force vitale que les protagonistes féminins dans les romans de Gabrielle Poulin entreprennent une exploration des profondeurs? Quoi qu'il en soit, les protagonistes-femmes descendent aux enfers

⁵⁴Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 555.

⁵⁵Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Préface de Gaston Bachelard, coll. «Petite bibliothèque», Paris, Payot, 1966, p. 138.

et parcourent le labyrinthe de l'inconscient à l'exemple d'Orphée afin de pouvoir vivre, survivre et aimer librement. En somme, le but ultime de ce trajet est celui de la sortie du gouffre⁵⁶.

Les pages liminaires des romans **La fonction fantastique**

Le voyage des protagonistes féminins dans les romans de Gabrielle Poulin se fait presque entièrement sous l'égide de ce que Gilbert Durand appelle «la fonction fantastique⁵⁷» qui se manifeste plus particulièrement par l'écriture. Outre celle-ci, les manifestations de cette «fonction fantastique», c'est-à-dire l'imagination, sont nombreuses dans la trame de l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin. On y discerne le conte, la comptine, le rituel, le tissage, la musique, la

⁵⁶Gilbert Durand écrit que «le héros épique [...] ne descend aux enfers que pour en sortir.» Voir *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, op. cit., p. 159.

⁵⁷L'expression est de Gilbert Durand. Par «fonction fantastique» il entend «l'imagination dans toutes ses manifestations: religieuses et mythiques, littéraires et esthétiques [...]». L'imagination créatrice, insiste Durand, possède «ce pouvoir réellement métaphysique de dresser ses oeuvres contre la Mort et [...] le] Destin. Voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 470. Voir aussi p. 468.

peinture et enfin les références aux oeuvres poétiques et romanesques d'autres écrivains et écrivaines⁵⁸. Comme nous l'avons déjà noté dans ce travail, l'imagination dans toutes ses manifestations détient un pouvoir d'anti-destin⁵⁹. C'est ainsi qu'au moyen de la représentation et surtout de l'écriture, se déroule la quête d'identité des protagonistes féminins tracée par Gabrielle Poulin dans ses romans. Le rêve, cette source inépuisable d'images, la rêverie et la mémoire informent et inspirent cette aventure intérieure.

⁵⁸Par exemple, voir dans le roman *Cogne la caboche*, op. cit., où il y a le conte de *La Belle au bois dormant*, p. 39-41, la comptine *Cogne la caboche*, p. 252-253 et la chanson populaire *Au clair de la lune*, p. 52. Voir aussi le rituel dans *La Couronne d'oubli*, op. cit., p. 108, où l'union de Florence et de Martin est perçue comme un rituel insolite dans le souvenir de Florence. Ensuite, il y a le tricotage dans *Un cri trop grand*, op. cit., p. 69, où la narratrice compare la création du «Conte de Françoise» au tricotage d'un châle de baptême. Il y a également la musique de Gabriel Lavoix dans *Le Livre de déraison*, op. cit. et la peinture de Martin Larochelle dans *La Couronne d'oubli*, op. cit., p. 51-52. Enfin, notons les nombreux renvois aux oeuvres poétiques et romanesques d'autres écrivains et écrivaines lorsque Gabrielle Poulin cite les vers des «Chimères» de Gérard de Nerval dans *Le Livre de déraison*, op. cit., p. 133, ou quand elle se réfère à Héloïse et à la grand-mère Antoinette du roman de Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* dans son roman *Cogne la caboche*, op. cit., p. 209-211.

⁵⁹Voir supra, p. 51-52.

En ce qui concerne la mémoire⁶⁰, nous partageons l'avis de Gilbert Durand qui soutient que la «mémoire est bien du domaine du fantastique puisqu'elle arrange esthétiquement le souvenir⁶¹.» Elle est cette faculté de conserver et rappeler des souvenirs qui permettent «de revenir sur le passé, [et qui] autorisent en partie les outrages du temps⁶².» Elle échappe au temps par le caractère fondamental qu'elle partage avec l'imaginaire qui est d'être euphémique. De cette façon, comme toute manifestation de l'imaginaire, elle est anti-destin et se dresse contre le temps⁶³.

⁶⁰Pour une étude de la mémoire dans deux romans de Gabrielle Poulin, voir Chantal Nadeau, «La Mémoire dans *La Couronne d'oubli* et *Le Livre de déraison* de Gabrielle Poulin», *Mémoire de Maîtrise*, Université d'Ottawa, 1999, 53 f. Toutefois, nous n'accordons pas la même importance à la mémoire que Chantal Nadeau. Elle écrit à la page 5 de son travail que «tout se joue à partir de la mémoire». Nous croyons que la mémoire n'est qu'un élément parmi d'autres manifestations de l'imaginaire (rêve, rêverie, écriture, etc.) qui facilitent la quête d'identité des protagonistes féminins.

⁶¹Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 466-467.

⁶²*Ibid.*, p. 466.

⁶³*Ibid.*, p. 467.

Cogne la caboche

Dès les pages liminaires de *Cogne la caboche*, nous décelons des marques de l'imaginaire renforcées par de nombreuses mises en abyme. Gilbert Durand n'a-t-il pas affirmé à plusieurs reprises que c'est au moyen des séquences qui répètent en miniature l'action principale qu'on peut découvrir la présence du mythe ou des mythes dans un texte⁶⁷? Par exemple, «aussitôt [...] sortie du couvent [...] Anna] avait paru ressusciter. (CC, p. 31)

Le soir, Anna voit en pensée les religieuses retirées la nuit comme étant «étendues toutes droites entre les draps rudes, les doigts crispés sur le chapelet, comme les morts qu'on expose.» (CC, p. 30) Et elle rêve à Rachel et à sa petite soeur Marie-Paule «couchées côte à côte. Elles ne respirent plus [...]. Anna prend le drap et l'étend sur ses deux filles mortes.» (CC, p. 32) Ces redondances qui dessinent la mort et la résurrection préfigurent l'histoire du retour de Rachel des ténèbres à la lumière et annoncent l'insertion du mythe d'Orphée dans le roman.

⁶⁷Voir Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie*, op. cit., p. 186, *Champs de l'imaginaire*, op. cit., p. 230-231, et *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, op. cit., p. 309.

Dans ce rêve d'Anna, nous relevons en particulier les symboles du sang, de la couleur rouge, de la tombe, du serpent et du feu. Dans toutes les cultures, ces deux derniers symboles renferment des significations complexes et contradictoires. En effet, le serpent et le feu se présentent à l'imaginaire sous plusieurs aspects. Toutefois, seuls ceux qui annoncent le récit à venir nous intéressent ici.

Anna rêve au serpent qui «s'est enroulé autour du poignet de Rachel et l'a mordue.» (CC, p. 33) Or, le serpent qui «disparaît avec facilité dans les fentes du sol, [...] descend aux enfers et par la mue se régénère lui-même⁶⁹», ne dénote-t-il pas, dans le contexte de ce rêve, la métamorphose ainsi que la régénération? Rachel descend aux enfers de l'inconscient mais ce n'est que pour en remonter transformée. Le serpent, par sa morsure, fait couler le sang, liquide universellement considéré comme le véhicule de la vie⁷⁰. Ainsi, le serpent réveille-t-il celle qui était morte. Le rêve se poursuit:

⁶⁹Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 364.

⁷⁰Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., p. 843.

Le cimetière est en feu. Les flammes courent d'une tombe à l'autre; les bleuets sont rouges. Rachel, pieds nus, [...] se penche, ramasse les bleuets et les porte à sa bouche. Comme un fard étincelant le sang colore ses lèvres et ses joues. (CC, p. 33)

Rachel passe au «milieu des flammes» (CC, p. 33) mais ce n'est que pour en ressortir régénérée. «Rachel resplendit.» (CC, p. 33) La lumière succède aux ténèbres néfastes de la tombe. C'est à l'image de la vie humaine qui est souvent constituée d'une série d'épreuves de morts et de résurrection. Ce symbolisme de la sortie des ténèbres se retrouve dans les rituels d'initiation⁷¹. Et dans le parcours que suivra Rachel / soeur Anna, il s'agit justement d'un trajet initiatique qui entraînera sa résurrection symbolique. La tombe est le lieu de la renaissance qui se prépare⁷². Mais avant ce triomphe dernier il faudra, comme dans les rites agraires des civilisations révolues, faire une offrande⁷³. Les flammes, rêve Anna, «lèchent» (CC, p. 33) Néanmoins, Rachel «elle se dirige vers le calvaire au fond

⁷¹Ibid., p. 585.

⁷²Ibid., p. 953.

⁷³Au sujet des offrandes agraires, consulter Mircea Éliade, *Traité d'histoire des religions*, Préface de Georges Dumézil, Paris, Payot, 1974, p. 283-284.

du cimetière. Elle arrache les clous des trois crucifiés.» (CC, p. 33) Elle offre le corps de Marie-Paule au Christ. Il reçoit le sacrifice d'une morte pour que Rachel revive. «Le feu, écrit Gilbert Durand, est l'élément sacrificiel par excellence, celui qui confère au sacrifié la destruction totale, aube des futures régénérations⁷⁴.» Le rêve de la mère de Rachel est-il une mise en abyme du drame de la mort et de la résurrection symbolique de sa fille?

Un cri trop grand

Nous avons montré combien le rêve d'Anna, que Gabrielle Poulin a enchâssé dans le premier chapitre de *Cogne la caboche*, possède une richesse de jeux de l'imaginaire. De même, dans le rêve d'une chambre d'enfants qui ouvre le prologue d'*Un cri trop grand*, l'abondance d'images, d'archétypes et de symboles laisse pressentir l'importance que prendra l'imaginaire dans l'ensemble de ce roman. Entrons dans cet univers onirique. «Le geste d'ouvrir une porte.» (CTG, p. 11) Il s'agit là d'un seuil où le passé perdu, mort, ressuscite, appelé par l'image évangélique de

⁷⁴Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 281.

la porte⁷⁵. La rêveuse, qui n'est pas nommée mais que la lecture des pages qui suivent ce prologue laisse croire être Marie-Françoise, regarde la chambre qui se trouve de l'autre côté de la porte. Sa vision, pourtant, est tournée vers l'intérieur. Le rêve, qui est une expression de l'inconscient de Marie-Françoise, lui indique que le passage qu'elle doit franchir est dirigé vers le bas, là où sont enterrés des souvenirs du passé. À l'exemple d'Orphée, Marie-Françoise doit tenter de ressusciter des morts. Ce ne sera possible qu'en accomplissant un voyage imaginaire par l'écriture. «Écrire la légende de ses pas. Laisser tomber les mots noirs sur la neige.» (CTG, p. 14) C'est ainsi qu'elle accédera aux événements refoulés depuis longtemps dans son inconscient.

L'image de la porte qui se présente dans le rêve de Marie-Françoise met en mouvement une série d'images dans son esprit. Et, une fois inscrites sur les feuilles blanches, ces images rêvées se transforment en images littéraires qui résonnent dans l'imaginaire des lecteurs et lectrices et constituent une invitation au voyage. Les pensées et les

⁷⁵Voir à ce sujet Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, op. cit., p. 281.

rêves de Marie-Françoise parlent à notre imaginaire. «Voici les sept couleurs des nuits et des jours.» (CTG, p. 13) Le nombre sept est universellement reconnu comme le symbole d'une totalité en mouvement ou d'un dynamisme total⁷⁶. Ainsi en est-il de l'imagination de Marie-Françoise. Ainsi en est-il de la nôtre. «Par l'imagination nous abandonnons le cours ordinaire des choses. [...] Imaginer, c'est s'absenter, c'est s'élancer vers une vie nouvelle⁷⁷.»

Les Mensonges d'Isabelle

Tout comme le rêve par lequel commence le deuxième roman de Gabrielle Poulin *Un cri trop grand*, la rêverie du début des *Mensonges d'Isabelle* donne accès à un univers onirique insolite. Et, comme dans *Un cri trop grand*, le nom de la rêveuse n'est pas immédiatement connu. Nous n'apprenons que deux pages plus loin qu'il s'agit d'Isabelle, le protagoniste féminin de l'histoire.

⁷⁶Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 861.

⁷⁷Gaston Bachelard, *L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1972, p. 10. Voir aussi «L'image littéraire», *op. cit.*, p. 281-288.

Tout est blanc. À perte de vue. Aucune ombre. Pas une forme sur laquelle le regard puisse, un seul instant, se reposer. [...] Rien ne bouge. Tout a toujours été immobile. Rien n'a jamais commencé. (*MI*, p. 9)

Le blanc, c'est la couleur du vide total, celui de l'aube où les images et les symboles sont souverains⁷⁸. Le blanc est aussi la couleur qui sert à distinguer le candidat ou la candidate à une initiation, c'est-à-dire la personne qui, en accomplissant un rite de passage, va changer de condition⁷⁹. Quoique le blanc puisse détenir plusieurs significations dans l'imaginaire symbolique, celles que nous avons soulignées s'insèrent bien dans le roman à l'étude. Dans un sens large, le blanc du vide total pourrait représenter les feuilles vierges sur lesquelles Isabelle, par l'écriture, va achever une sorte de rituel initiatique. À présent, les pages demeurent blanches. «Rien n'a jamais commencé.» (*MI*, p. 9)

Un mot de Madeleine Ouellette-Michalska convient ici. Elle écrit que «dans le champ conceptuel féminin, le vide

⁷⁸Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 126.

⁷⁹*Ibid.*, p. 125.

peut être ouverture, accueil, espace à combler, curiosité⁸⁰.» Ainsi, dans ce vide qui est le lieu de l'écriture tout reste à accomplir, à créer et à connaître. Mais d'abord il faut se connaître. Pour se découvrir il est essentiel de «garder les yeux ouverts sur le vide malgré les éclats invisibles qui brûlent les paupières.» (MI, p. 9) Le caractère invisible de cette lumière intense, ainsi que le fait que c'est la paupière qui est illuminée et non le globe oculaire, laisse entendre que les yeux de la rêveuse sont tournés vers l'intérieur de son être. Il faut «(d)écouper, dans tout ce blanc, un espace rassurant, lui donner la forme exacte de l'oeil.» (MI, p. 9) La fonction de l'oeil physique est de recevoir la lumière. Il est normal que l'oeil, organe de la vue, soit associé à l'objet de la vision, c'est-à-dire à la lumière⁸¹. Et la lumière dans la pensée symbolique pourrait symboliser la connaissance⁸². Dans l'espace du rêve qu'adoptent les contours de l'oeil apparaît maintenant un point noir. «Qu'est-ce que c'est? Ne pas le perdre surtout,

⁸⁰Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 282.

⁸¹Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 170.

⁸²Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 585.

le fixer sans cesse [...] pour qu'il soit forcé de grandir et de se rapprocher.» (MI, p. 9) On n'ignore pas que c'est par la pupille qui se trouve, sauf rares exceptions, au centre de l'oeil, que passe la lumière. Sans cette ouverture, il n'y a aucune lumière. Ainsi, pour réussir sa quête identitaire, Isabelle doit auparavant trouver son centre absent. C'est de là que viendra la lumière de la connaissance de soi. Cette hypothèse se vérifie plus loin dans le premier chapitre. Suzanne, la mère adoptive d'Isabelle, remarque qu'«il n'y a jamais de centre dans ses dessins. [...] Tout a toujours l'air éclaté..., dispersé..., sans équilibre.» (MI, p. 13)

Le rêve d'Isabelle exprime un désir inconscient d'entreprendre une thérapie par l'écriture. La jeune femme se croit «condamnée [...] à vivre à l'écart d'[elle]-même, à n'être qu'une enveloppe. Vide.» (MI, p. 16) C'est en notant ses pensées, émotions, désirs et images sur les pages blanches qu'elle va réussir à se débarrasser de ce qu'elle nomme les «faux plis» (MI, p. 31) de son identité imposée par les circonstances de la vie. Ensuite, elle pourra explorer ses origines et découvrir sa vraie nature. Pour cela, il lui faudra plonger dans les profondeurs de l'inconscient. Si

cette descente initiatique est menée à bon terme, le rouge, image d'Eros libre et triomphant⁸³, va éclater. «Un crépuscule inespéré se lèverait peut-être sur ce jour blanc et noir.» (MI, 10) Dès les premières pages du roman s'amorce son projet de se découvrir et le moyen qu'elle utilisera, l'écriture, pour y arriver.

La Couronne d'oubli

Où la vie se contemple, tout est submergé.
 Monté les couronnes d'oubli.
 Les vertiges au coeur des métamorphoses.
 D'une écriture d'algues solaires
 L'amour et l'amour⁸⁴.

Ces vers de Paul Éluard, mis en exergue au roman de Gabrielle Poulin *La Couronne d'oubli*, présagent l'histoire à venir. L'expérience que vivra Florence Duchesne, le personnage principal du roman, se déroulera, tel un Orphée au féminin, au moyen d'une plongée vertigineuse dans les eaux profondes de l'inconscient. Là-bas, elle va visiter les

⁸³*Ibid.*, p. 832.

⁸⁴Paul Éluard, «Premièrement» IX, *L'Amour de la poésie*, cité par Gabrielle Poulin en exergue à *La Couronne d'oubli*, op. cit., non paginé.

lieux de la mémoire où elle parviendra à la connaissance de soi par la contemplation de son passé refoulé. Elle en remontera transformée et libérée des fantômes d'un temps révolu. Ainsi qu'au cours du rêve d'Anna que nous avons déjà examiné⁸⁵, ces vers du poème *Premièrement* insérés hors texte décrivent et résument l'action centrale du roman qui est celle de la descente progressive de Florence dans les ténèbres du passé pour ensuite remonter jusqu'au présent. Il s'agit d'une de ces redondances dont parle Gilbert Durand.

Tout comme dans les autres romans de Gabrielle Poulin (sauf *Cogne la caboche*), *La Couronne d'oubli* fait entrer le lecteur ou la lectrice directement dans le domaine de l'imaginaire. Le roman s'ouvre sur un rêve, celui que fait Florence Duchesne. En voici un extrait.

Il y avait un miroir sur le mur. Un très beau miroir ovale, orné de chimères sculptées. Les yeux fixes, des hommes et des femmes, vêtus de noir me guettaient. Je devais leur échapper, marcher vers les chimères. (CO, p. 9)

Nous avons déjà mentionné dans ce travail que nous croyons que certains éléments de *La Couronne d'oubli* font

⁸⁵Voir supra, p. 183-186.

songer au conte de *Blanche Neige et les sept nains*⁸⁶. Le miroir que fait apparaître le songe de Florence serait-il un miroir magique qui, selon certains spécialistes de l'imaginaire, permettrait de lire le passé, le présent et l'avenir⁸⁷? De toute façon, nous croyons que le miroir dans ce rêve entretient des rapports avec la révélation de la vérité⁸⁸. Ce n'est qu'en regardant attentivement sa vie passée et présente que Florence parviendra à la connaissance d'elle-même et découvrira son identité cachée. Le miroir connote aussi la profondeur que suggère la descente en soi qu'entreprendra Florence. En outre, le miroir est l'instrument de Psyché⁸⁹, l'héroïne du conte d'Apulée dans les *Métamorphoses* qui est punie parce qu'au terme d'une descente aux enfers elle a désobéi à Perséphone. La reine du monde souterrain lui a défendu d'ouvrir un flacon qu'elle lui avait donné. Psyché l'ouvre quand même et, instantanément

⁸⁶Voir supra, p. 158.

⁸⁷Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 638.

⁸⁸*Ibid.*, p. 636.

⁸⁹*Ibid.*, p. 638.

s'échappe le sommeil de la mort⁹⁰. Orphée, comme Psyché, a enfreint la loi de Perséphone en regardant en arrière pendant sa remontée des enfers. Aussi, l'insertion du symbole du miroir au début de *La Couronne d'oublie* met-elle les lecteurs et lectrices en présence du mythe orphique.

L'une (des chimères), surtout la plus grande, m'attirait. Je n'avais peur ni de ses cornes ni de son bec recourbé d'oiseau de proie. Tout près de son ventre et de ses mamelles, je serais à l'abri. (CO p. 9)

Afin de s'évader des êtres sombres qui la surveillent, Florence s'approche de la plus grande des chimères. Cet animal fantastique à tête de lion, corps de chèvre et queue de dragon crache des flammes⁹¹. L'hybridité et la monstruosité de ce personnage mythologique présentent

un symbole très complexe de créations imaginaires, issues des profondeurs de l'inconscient et représentant peut-être des désirs que la frustration exaspère et change en source de douleurs⁹².

⁹⁰Gilbert Durand, *Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme*, op. cit., p. 200-201.

⁹¹Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., p. 245.

⁹²Loc. cit.

Chantal Nadeau croit que la figure de la chimère dans *La Couronne d'oubli* est associée à la fragmentation de la personnalité du personnage principal féminin⁹³. C'est là certainement une interprétation valable du symbole. Le moi de Florence est réduit à ses fonctions d'épouse, de mère et d'hôtesse. Son moi authentique lui échappe. C'est peut-être son double monstrueux, l'image déformée de la mère et de l'épouse qu'elle perçoit dans cette figure du rêve. La chimère n'est-elle pas munie d'un ventre et de mamelles? Et le ventre dans l'imagination représente un contenant qui peut servir à la fois pour recevoir la semence du mâle et pour abriter le nouvel individu qui pourrait résulter du coït. Puis les mamelles de la femelle ont principalement une fonction nourricière. Le lait est le breuvage qui soutient la vie du bébé. La chimère dans le rêve de Florence, une représentation de l'archétype féminin, figure l'identité de cette femme⁹⁴.

⁹³Chantal Nadeau, *La Mémoire dans La Couronne d'oubli et Le Livre de déraison de Gabrielle Poulin*, op. cit., p. 10.

⁹⁴Pour une analyse jungienne de l'archétype féminin, voir Erich Neumann «The Archetypal Feminine and the Great Mother» et «The Two Characters of Feminine», *The Great Mother*, traduit par Ralph Manheim, New York, Princeton University Press, 1972, p. 18-23 et p. 24-38.

Reflétée dans la glace, Florence découvre un

visage étranger [...]. Des cheveux roux, presque rouges, une couronne folle de mèches brûlantes [...]. Le bas du visage était flou; la bouche ouverte, comme engloutie par son propre souffle. (CO, p. 9)

Elle étend la main vers la grande chimère pour chercher du réconfort, mais au lieu d'un appui elle éprouve «le contact brutal du bec sur [s]es lèvres.» (CO, p. 9) La gueule de la bête dévorante cherche la langue de la dame et s'enfonce ensuite profondément dans sa bouche. «La salive a jailli [...]. De la salive et des larmes.» (CO, p. 9)

La gueule est un symbole chthonien qui représente «le passage entre jour et nuit, mort et vie, donc l'entrée comme la sortie des initiations, traditionnellement considérées comme des digestions⁹⁵.» La constellation des images du ventre, des mamelles, du lait et de la bouche gravite autour du geste dominant de la nutrition qui se prolonge dans le schème de la descente. Le lait, les larmes que répand Florence et la salive qui jaillit de sa bouche sont des fluides associés dans l'imagination symbolique à l'eau,

⁹⁵Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 491.

l'élément féminin par excellence⁹⁶. L'eau (comme la terre) est la matière primordiale du mystère, celle que l'on pénètre⁹⁷. Et, dans le rêve de Florence, la chimère la pénètre. «Un plaisir étrange se répandait dans tout [son] corps pendant que la chimère s'enfonçait plus avant dans [s]a bouche.» (CO, p. 9) Dans un processus d'euphémisme, la terreur que ressent Florence devant la menace temporelle que représente la chimère se change en simple crainte teintée de plaisir érotique, et la manducation de la bête devient avalage⁹⁸. Florence s'abandonne aux forces obscures de l'inconscient, et dans une descente aux enfers qui l'apparente au héros Orphée, elle retourne au passé.

Le Livre de déraison

Ce roman de Gabrielle Poulin, comme nous allons le voir, possède des traits communs avec *Un cri trop grand* où c'était Marie, la nièce, qui relatait la vie de sa tante Françoise. Maintenant, dans *Le Livre de déraison*, c'est Michelle, la

⁹⁶Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 110.

⁹⁷*Ibid.*, p. 262.

⁹⁸*Ibid.*, p. 233.

petite-fille de Virginie, à qui la grand-mère confie son trésor, son *Livre de déraison*, qui va raconter la vie d'une «femme à qui il a été donné de commencer à vivre à l'heure où elle aurait dû, comme les autres, se préparer à mourir.» (LD, p. 32)

Donc, les deux romans commencent par un rêve que font les plus jeunes femmes, Marie et Michelle. Dans la vision de cette dernière, un train apparaît brusquement et s'arrête devant une «immense maison grise». (LD, p. 19) Or, l'insertion du train dans un rêve représente le destin qui nous emporte⁹⁹. Michelle ne peut rien faire contre les pulsions qui l'entraînent vers le souvenir de sa grand-mère. Et elle songe:

Je ne pouvais pas partir sans elle. [...] Je suis montée dans un wagon, sur la première banquette libre, j'ai déposé ma valise et le sac qui contenait les deux cahiers. Le train allait s'ébranler. J'ai couru vers la portière. Suis descendue sur le quai. J'ai encore essayé de crier: «Virginie... Virginie!» Le train s'était mis en marche. Je n'avais plus le temps de remonter prendre mes bagages. (LD, p. 19)

⁹⁹Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 961.

L'activité onirique jette la lumière sur l'état psychique de la personne qui rêve¹⁰⁰. Michelle vient de recevoir les deux cahiers de Virginie. C'est du carnet le plus volumineux dont il est question, à savoir le *Livre de déraison*.

C'est à toi que je souhaitais le rendre, intact. À toi, qui écris ton journal intime depuis ton adolescence et qui m'a promis d'écrire un livre un jour. Ce cahier n'était-il pas le gage même de ta promesse? (LD, p. 30)

C'est, croyons-nous, une invitation à la rejoindre dans le labyrinthe de l'inconscient que fait, d'outre-tombe, la dame à sa petite-fille. En rêvant qu'elle a raté le train, Michelle craint-elle inconsciemment de laisser passer l'occasion de mieux connaître sa grand-mère¹⁰¹? Parcourir «l'inconnu de ces feuilles» (LD, p. 31) blanches lui permettrait aussi de se découvrir. Virginie ne lui a-t-elle pas toujours offert du «fond du miroir [...] des reflets inconnus de [s]on propre visage?» (LD, p. 32)

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 811.

¹⁰¹Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, le fait de rater le train peut indiquer que nous avons laissé passer une occasion [...] ou que nous avons failli la laisser passer. Voir *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 961.

Le rêve se poursuit dans les profondeurs de l'esprit de Michelle. Elle se voit dans la maison où elle parcourt les corridors et retrouve enfin Virginie «[t]oute seule dans une chambre inconnue. [...] Plus rien ne comptait [pense-t-elle], que de la rassurer, d'être près d'elle. De l'aimer.» (LD, p. 20) On apprend en parcourant le récit que Michelle, toujours occupée à voyager, à assister à des colloques et à cultiver des amoureux, n'a que peu de temps pour rendre visite à sa grand-mère. Est-ce la nostalgie de ce qui aurait pu être qui suscite ce rêve chez la jeune femme?

Dans un autre épisode du rêve, Michelle voit sa grand-mère accrochée à son cou et les deux femmes cherchent à entrer dans une maison. L'exploit est réussi et Michelle couche l'aïeule sur une chaise de toile. «Elle était devenue toute petite. De la taille d'une mésange.» (LD, p.20). Le petit oiseau est souvent la figure des âmes libérées des morts qui regagnent la patrie céleste où elles doivent attendre leur réincarnation¹⁰².

Michelle/Orphée pourrait-elle faire revivre sa grand-mère en s'abandonnant à la lecture du *Livre de déraison* et ensuite en le réécrivant? De toute façon, la stature réduite

¹⁰² *Ibid.*, p. 698.

de Virginie qu' imagine Michelle est un exemple de la rêverie lilliputienne qui inscrit son objet hors du temps et lui donne tous les trésors de l'intimité¹⁰³. À son réveil, la jeune femme prête attention aux deux cahiers qui se trouvent sur sa table à côté d'une photo de sa grand-mère. Michelle, peut-être à cause «du bleu unique [des] yeux [de Virginie] n'[a] jamais cessé de la trouver belle.» (LD, p. 23) Elle réfléchit. «J'ai envie de regarder mes yeux. Dans un tout petit miroir. Si c'étaient les yeux de Virginie qui m'apparaissaient dans la glace...» (LD, p. 23) Michelle est l'image de sa grand-mère. Les deux femmes se reflètent naturellement l'une l'autre. On songe à Marie et à Françoise.

Les vers de Paul Éluard mis en exergue par Gabrielle Poulin à *Un cri trop grand*, décrivent bien la ressemblance qui existe entre les deux protagonistes féminins du roman. Ces paroles pourraient également s'appliquer à Michelle et à Virginie.

¹⁰³Voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 240. Voir aussi Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 13.

Femme, tu mets au monde
un corps toujours pareil
le tien.
Tu es la ressemblance¹⁰⁴.

Le redoublement ainsi que l'inversion sont utilisés constamment par la littérature de l'imaginaire. Effectivement, le reflet est naturellement facteur de redoublement. Ainsi, nous voyons que le miroir double et redouble le monde et les êtres¹⁰⁵.

Michelle songe et réfléchit. «Je regarde mes yeux. Je les regarde me regarder.» (LD, p. 24) À la suite de Bachelard, Durand écrit que c'est par une démarche «involutive» que commence naturellement tout mouvement explorateur des secrets du devenir¹⁰⁶. Puis les rêves de descente sont aussi des rêves de retour. C'est le bleu sombre des yeux de Virginie que renvoie le miroir. Et Michelle note que ce bleu

¹⁰⁴Paul Éluard, *Facile*, en exergue, *Un cri trop grand*, op. cit., non paginé.

¹⁰⁵Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 227.

¹⁰⁶Loc. cit.

remplit le miroir, se répand dans la chambre, forme un halo autour de la lampe, inonde, inonde les deux cahiers toujours embrassés vers lesquels je tends mes mains froides qui tremblent. (LD, p. 24)

Il importe de souligner ici que dans l'imagination symbolique le bleu «est chemin de l'infini, où le réel se transforme en imaginaire. [...] Entrer dans le bleu, c'est un peu comme Alice au pays des merveilles passer de l'autre côté du miroir¹⁰⁷.» Le bleu sombre est celui du rêve. La pensée consciente cède peu à peu sa place à la pensée inconsciente¹⁰⁸.

Pour se trouver, et retrouver Virginie, Michelle doit entrer dans ce bleu, voyager vers la grand-mère qui invite sa petite-fille à la rejoindre. C'est un univers, constate Michelle, «que je ne connais pas, un univers dans lequel tu [Virginie] dis m'attendre.» (LD, p. 35) La jeune femme s'abandonne à l'appel qui vient des ténèbres et elle traverse le miroir. C'est Virginie qui l'attend, qui la «prend dans ses bras, qui touche sa propre chair, qui cherche à [la] ranimer, à [la] remettre au monde.» (LD, p. 24) «Prends ma

¹⁰⁷Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op cit.*, p. 129.

¹⁰⁸*Ibid.*, p. 69.

main, Virginie. J'irai avec toi jusqu'où tu voudras.»
(LD, p. 35)

Ainsi, la quête d'identité de Michelle s'associe à celle de Virginie. Pour l'accomplir, la grand-mère et la petite-fille jouent tour à tour le rôle d'un Orphée au féminin et celui d'une Eurydice. Michelle/Orphée réussit à ressusciter Virginie/Eurydice par la lecture du *Livre de déraison* et la réécriture qu'elle en fera. Mais c'est aussi au moyen de l'écriture que Virginie se ressuscitera, se donnera «la jeunesse qui lui a manquée.» (LD, p. 55) Le cheminement de Michelle, tel que le dessinent ces pages liminaires, se poursuit entre le réel et le rêve, la vie et la mort et la raison et la déraison. Cet état psychique de l'entre-deux apparente Michelle à Orphée qui voyage à la recherche d'Eurydice entre l'univers des vivants et celui des morts.

Ce regard sommaire sur les pages qui entament *Le Livre de déraison* nous a permis de détecter les marques de l'imaginaire qu'elles recèlent. Aussi, a-t-il été possible de découvrir dans ces pages des séquences qui répétaient en miniature les mythèmes directeurs du mythe orphique, à savoir ceux de la descente, de la remontée et de l'état d'entre-deux. Ces mythèmes se répètent tout au long du *Livre de*

déraison comme, d'ailleurs, dans l'ensemble de l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin.

Conclusion

Les principaux personnages féminins qui habitent les romans de Gabrielle Poulin sont en quête d'elles-mêmes et de leur autonomie. Pour s'épanouir, elles doivent effectuer une descente symbolique aux enfers suivie d'un retour au monde.

Nous avons vu dans les quelques exemples relevés combien l'image d'une poupée ou d'une statue inanimée ainsi que l'image d'une route avec des courbes et des carrefours, est fréquente dans les récits. Ces deux représentations, insistons-nous, déterminent la recherche d'identité de ces femmes fictives. En examinant les pages liminaires des romans, nous avons également souligné le foisonnement d'images, de rêves et de jeux de l'imaginaire. Ainsi, avons-nous établi que les premières pages des textes nous situent immédiatement dans l'imaginaire. De plus, ces pages annoncent souvent le récit à venir. Par exemple, les images du serpent et du feu dans *Cogne la caboche* laissent prévoir la transformation que subira Rachel.

Dans notre étude des événements de la vie des protagonistes féminins qui provoquent la quête d'identité de ces dernières, on a vu que même si, de *Cogne la caboche* à *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* les romans de Gabrielle Poulin connaissent de nombreuses transformations, ces métamorphoses ne portent pas atteinte à l'unité étonnante qui caractérise cet univers romanesque.

Dans chaque roman, à l'exception de *Qu'est-ce qui passe ici si tard?*, nous retrouvons le même «conflit des noms et des identités qui repose sur l'opposition de deux modes de vie conflictuels¹⁰⁹.» Puis, d'un roman à l'autre, nous avons observé aussi la présence auprès des protagonistes féminins d'un autre personnage qui les appuie, les incite ou les dirige dans leur exploration intérieure. Citons, par exemple, Jean dans *Cogne la caboche* ou Françoise dans *Un cri trop grand* qui encouragent respectivement le parcours de Rachel et de Marie.

De même, des noms et des situations qui se ressemblent reviennent fréquemment dans les romans. Ne mentionnons que l'amour ou la nostalgie du père ou du frère ou encore la

¹⁰⁹Robert Viau, *op. cit.*, p. 393.

recherche d'un être aimé disparu (Orphée). Ce sont là des thèmes qui réapparaissent comme des leitmotive dans tous les romans de Gabrielle Poulin.

À l'image d'Orphée, en effectuant une descente symbolique aux enfers par l'écriture, les principaux personnages féminins des ouvrages de Gabrielle Poulin accomplissent un rite initiatique. Et toutes les initiations, comme nous l'avons déjà signalé, suivent les mêmes étapes: une préparation dans un lieu éloigné de la vie quotidienne, un voyage vers la mort, toujours accompagné d'épreuves et, enfin, une nouvelle naissance¹¹⁰.

Nous avons noté aussi dans ce premier chapitre qu'éventuellement tous les protagonistes féminins s'éloignent ou sont éloignés de leur vie habituelle: Rachel dans un dortoir, Marie avec sa tante Françoise dans un jardin, Isabelle dans un appartement, Florence dans une chambre d'hôpital, Virginie au Manoir des Ormes, et enfin Marie-Ève dans un espace en forme de cercle aménagé par le professeur Durocher pour son dernier examen. Cette séparation pourrait rappeler la première étape du rituel initiatique. En effet,

¹¹⁰Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 13.

l'isolement favorise l'écriture et prépare la descente symbolique aux enfers qui est au centre de notre thèse.



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**LES MANIFESTATIONS DU MYTHE ORPHIQUE
DANS L'OEUVRE ROMANESQUE DE GABRIELLE POULIN**

par

SHEILA LACOURCIÈRE

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention du doctorat (Lettres françaises) : Ph.D.

Ottawa - 2003

© Sheila Lacourcière, Ottawa, Canada, 2003

CHAPITRE II

LES VISAGES DU TEMPS

Au cours de leur cheminement, les principaux personnages féminins qui voyagent dans l'univers romanesque de Gabrielle Poulin prennent tous conscience du temps et de la mort. À l'angoisse que provoquent la fuite du temps et le destin humain viennent se joindre par surcroît la souffrance liée aux contraintes religieuses, sociales et familiales qui les empêchent de s'épanouir. C'est ce que Gilbert Durand nomme «les visages du temps». «Vivre le temps [...] c'est en mourir¹.» La stérilité de leur existence et la fatalité qui semble peser sur leur devenir font naître chez les femmes de Gabrielle Poulin plusieurs représentations imaginaires de ces visages qui infèrent toute l'angoisse devant le destin. «[L'imagina-tion] est d'abord fonction créatrice de "l'objet néfaste" que constituent la Mort, le Temps mortel [...]»².» La fréquence

¹Marie Bonaparte, cité par Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 464.

²Yves Durand, «La formulation expérimentale de l'imaginaire et ses modèles», textes réunis par Jean Burgos, *CIRCE, Études et recherches sur l'imaginaire*, Paris, *Lettres modernes*, 1969, p. 161.

des symboles dans les romans qui dessinent la vie menacée mérite d'être relevée. Dans ce chapitre, nous allons donc examiner les différentes formes que revêtent les visages du temps dans les romans de cette écrivaine.

**Les symboles de la vie menacée
dans les romans de Gabrielle Poulin**

C'est la recherche de la transcendance, le désir d'aller «au-delà [...] du temps et de l'espace» (CC, p. 78), qui a conduit Rachel à la vie religieuse. Mais après plusieurs années au couvent, elle arrive à une impasse. «Elle ne voi[t] rien devant [elle] comme si [elle] étai[t] morte.» (CC, p. 158) Comme nous l'avons déjà noté, les règlements que renferme le livre des Constitutions de la communauté religieuse restreignent toute liberté de penser et d'agir. Ils défendent même la rêverie. «Interdit le pays des songes! Fermées les portes de la cité hostile!» (CC, p. 50) La religieuse, songe-t-elle, ne ressemble pas à un être vivant mais à une «poupée mécanique dont le ressort fonctionne encore mais qui est à la veille de lâcher avec un bruit de ferraille.» (CC, p. 159) Les rêves qui surgissent de la psyché de

soeur Anna sont des visions cauchemardesques. Par exemple, elle rêve qu'elle «est dans une salle longue et étroite» (CC, p. 156) sans porte ni fenêtre.

Toutes les chaises, sauf une, sont occupées par de vieilles femmes aux crânes rasés, aux visages absolument identiques. Elle est là, au milieu d'elles. Une gardienne [...] la fait agenouiller devant elle et s'apprête, au moyen d'une immense lame de rasoir, à lui couper les cheveux. (CC, p. 156).

Le rasage des cheveux vise à séparer les personnes consacrées à Dieu des profanes. Se soumettre à ce rite de coupure, c'est manifester une volonté de se distinguer de l'animalité. Voilà le sens de la tonsure et de sa forme extrême qui est l'épilation complète du corps³. «La tonsure et ses dérivés sont signes de renonciation à la chair⁴.» Au couvent le corps est occulté et méprisé. L'habit que porte Rachel «cache les formes de son corps [et] emprisonne son visage.» (CC, p. 62-63) Ce costume «dresse une clôture autour d'elle» (CC, p. 63) et sert à l'éloigner de son corps et du monde. Elle trouve qu'elle ressemble à un

³Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 192.

⁴Loc. cit.

fantôme qui «n'est pas à sa place parmi [les vivants].»

(CC, p. 70)

Un cri trop grand

Le temps et le destin humain obsèdent aussi Marie-Françoise. En attendant la rentrée scolaire, elle est obsédée par le souvenir des «voix qui menacent le silence et la paix de [l]a maison» (CTG, p. 33) que sa tante Françoise lui a léguée. Pour se soulager, elle cherche «le courage d'affronter les souvenirs de ce jour-là» (CTG, p. 33) quand, dans le salon de la maison devenue chambre mortuaire, a été exposée la dépouille mortelle de sa tante. Mais remémorer le décès de sa tante exige que Marie-Françoise rappelle aussi les événements tragiques qui l'ont plongée dans le délire et la déprime. «Ne plus parler. M'enfermer dans un monde vide. [...] Marchez, marchez, sans but, juste pour ne pas être surprise par la mort.» (CTG, p. 51.) C'est sa tante Françoise qui, avec beaucoup de douceur et de compréhension, a redonné l'espoir

à Marie et lui a appris à revivre après cette descente vers l'abîme⁵.

Les visages du temps oppriment aussi la tante. Les exemples foisonnent dans «Le conte de Françoise» et nous allons y revenir. Ne citons ici que l'angoisse qu'entraîne le mépris de la sexualité, en particulier la sexualité de la femme. Cette optique, qui prédomine au Québec à l'époque clérico-nationaliste où se déroule l'histoire de Françoise, donne naissance à une morale rigide⁶. Lorsqu'elle découvre sa fille en train d'explorer son corps, la mère de Françoise réagit avec violence. «Des ongles s'enfoncent dans les épaules nues [...]. Les yeux de sa mère sont pleins de mépris. [...] Les gifles retentissent. "Vicieuse!"» (CTG, p. 147) La sensualité serait perçue comme une chute. Et, il «y aurait non seulement une imagination de la chute, mais une expérience

⁵Aurélien Boivin, «Gabrielle Poulin, *Un cri trop grand*», *Livres et auteurs québécois*, Montréal, Éditions Bellarmin, 1980, p. 61.

⁶Pour une étude perspicace des structures sociales qui oppriment les protagonistes féminins dans *Cogne la caboche*, *Un cri trop grand* et *Les Mensonges d'Isabelle*, consulter Grahame C. Jones, «La recherche de la liberté chez les héroïnes de Gabrielle Poulin», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 12, «Frontières», Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, p. 265-278.

temporelle existentielle. [...] La chute serait ainsi du côté du temps vécu⁷.»

Les Mensonges d'Isabelle

Quant à Isabelle, elle juge qu'une identité fausse lui a été imposée. «Qui suis-je...?» (MI, p. 72), se demande-t-elle. Elle se dit «mal à l'aise dans cette époque irréelle au milieu de laquelle [...] [elle] a été jetée, malgré [elle] sans explication.» (MI, p. 31) Une menace pèse sur elle «comme une immense bête noire, [...]elle] reprend tous les jours sa longue marche aveugle.» (MI, p. 31)

Le mouvement indiscipliné de la foule qui, dans l'imagination d'Isabelle, ressemble à «une immense bête noire» (MI, p. 31) et inspire le désarroi chez elle, est un exemple représentatif du schème de l'animé qui fait partie des symboles thériomorphes de l'imagination⁸. Outre le symbolisme animal dont l'agitation grouillante provoque la

⁷Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 12.

⁸*Ibid.*, p. 75-78.

terreur devant la mort dévorante⁹, nous relevons la présence dans ce paragraphe (*MI*, p. 31) d'une série d'images dont la constellation permet d'inférer l'angoisse devant le temps¹⁰. Prenons, par exemple, «l'éclat brutal des néons» (*MI*, p. 31) ou encore «les ascenseurs [qui ne] cessent [jamais] leur mouvement de va-et-vient.» (*MI*, p. 31) Puis, les «guichets des banques [qui] s'ouvrent et se ferment comme des judas pour le jeu de passe-passe des mains nerveuses» (*MI*, p. 31) ne font-ils pas penser aux gueules d'animaux sauvages? C'est la gueule, note Durand, qui arrive à symboliser toute l'animalité¹¹. On songe à l'archétype de l'ogre Kronos qui a dévoré ses enfants, et à la morsure du temps¹². Opprimée par les visages du temps et vivant à l'écart d'elle-même, Isabelle cherche son «vrai visage.» (*MI*, p. 71) Mais le «même mur se dresse [toujours] devant [elle]. Sans porte ni fenêtre [... elle doit] absolument trouver une issue.» (*MI*, p. 29).

⁹*Ibid.*, p. 95.

¹⁰*Ibid.*, p. 133.

¹¹*Ibid.*, p. 90.

¹²*Loc. cit.*

La répugnance pour la sensualité que nous avons remarquée dans *Un cri trop grand*, se trouve aussi dans le roman *Les Mensonges d'Isabelle*. Isabelle se rappelle une nuit de son enfance. Parce qu'elle avait peur du chat de la famille qui était entré dans sa chambre, elle a demandé à son grand frère de dormir avec elle. «Reste avec moi toute la nuit, sinon je vais mourir.» (MI, p. 37) Le matin, Suzanne les découvre ensemble. Elle manifeste sa colère dans une crise violente.

Elle n'a pas crié. Non, mais c'est quand même le son de sa voix qui nous a réveillés tous les deux. On aurait dit la plainte d'un animal qu'on étrangle. En même temps, elle a arraché les couvertures et le froid nous a saisis. (MI, p. 38)

Dans certaines cultures, la sensualité, quelle que soit l'expression qu'elle adopte, est liée à la chute originelle décrite dans la Bible. «Ce schème de la chute n'est rien d'autre que le thème du temps mortel, moralisé sous forme de punition¹³ »

¹³*Ibid.*, p. 125.

La Couronne d'oubli

À son retour à la vie consciente après la crise qui, paraît-il, lui a enlevé tout souvenir du passé, Florence, le protagoniste féminin de *La Couronne d'oubli*, se sent «emportée par une puissance inconnue.» (CO, p. 9) Hantée par les rêves et le spectre des chimères, elle redoute la réapparition de ces monstres fabuleux, particulièrement celui qui ressemble à un oiseau de proie. «La grande bête [va-t-elle l']assaillir de nouveau?» (CO, p. 9) C'est à partir des couches profondes de la psyché de Florence que surgit cet être effarant. Nous lisons dans *Le Dictionnaire des symboles* que la chimère représente «peut-être des désirs que la frustration exaspère et change en source de douleur¹⁴.» Sont-ce des désirs refoulés de Florence qui naissent? «La grande bête» (CO, p. 9) qui pourrait représenter l'univers des affects, réclame-t-elle impérieusement droit de cité chez elle? En somme, c'est avec ce fantasme d'une agressivité mordante, que se présente le problème du temps et de la mort, et que

¹⁴Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 245.

s'amorce l'exploration intime qui révélera à Florence sa propre vérité.

Les enfants Duchesne qui défilent autour de son lit représentent peut-être des liens qui attachent Florence aux «obligations maternelles sacro-saintes.» (CO, p. 139) «Je suis à leur merci» (CO, p. 25), songe-t-elle. Mais Florence «refuse de [s]e laisser enfermer dans un rôle ou dans un métier.» (CO, p. 72) Elle adopte une attitude de recul devant les attentions de ses enfants. Elle était «décidée à résister à toutes leurs avances, à éviter tous leurs pièges.» (CO, p. 20) Les liens sont essentiellement l'instrument des divinités du temps et de la mort¹⁵. En effet, «la situation temporelle et la misère de l'homme «s'expriment par des clefs qui contiennent l'idée de liage, d'enchaînement, d'attachement¹⁶.» Pour réussir sa quête d'identité et se connaître, Florence doit s'affranchir des chaînes qui la tiennent captive, attachée comme une statue inanimée à un socle. (CO, p. 145)

¹⁵Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 188.

¹⁶*Ibid.*, p. 189.

C'est dans le labyrinthe de l'inconscient que s'effectue cette recherche de liberté. «Le labyrinthe conduit [...] à l'intérieur de soi-même vers une sorte de sanctuaire intérieur et caché dans lequel siège le plus mystérieux de la personne humaine¹⁷.» Mais c'est au risque de sa vie que l'être humain entreprend cette quête hasardeuse de son principe de vie. Avant d'arriver au centre du labyrinthe, Florence doit traverser un couloir interminable. (CO, p. 45) Elle doit se «tenir au milieu du tunnel et continuer d'avancer sous peine de perdre l'équilibre.» (CO, p. 45) De même que le protagoniste féminin des *Mensonges d'Isabelle*, Florence est menacée par des images de l'animalité qui inspirent la terreur devant le temps et la mort. «Des inconnus aux formes allongées [la] guettent. [...] Les mains gigantesques cherchent à [la] saisir: les bouches s'avancent pour [l]'engloutir.» (CO, p. 45)

Comment Florence va-t-elle échapper à ce fantasme de la manducation agressive lié à la crainte du temps

¹⁷Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 555.

destructeur¹⁸? «[S]on cri s'étrangle; ses jambes demeurent inertes.» (CO, 46) Ce passage n'évoque-t-il pas les monstres qui menacent Orphée pendant sa descente aux enfers?

Le Livre de déraison

Dans *Le Livre de déraison* de Gabrielle Poulin, le problème temporel a toujours obsédé Virginie. Cette question

la seule qui m'importe, [...] c'est: qu'est-ce que le temps? Le temps qui coule, le temps qui brûle. Le temps à retenir. Le temps à nier. Le temps d'aimer. Le contretemps, le hors-temps. Le collier se brise. Les perles se dispersent. Une seule reste au creux de la main. (LD, p. 66)

D'après Jean Chevalier et Alain Gheerbrant:

[d]ans un sens cosmique et psychique [le collier] symbolise la réduction du multiple à l'un, une tendance à mettre en place et en ordre une diversité plus ou moins chaotique. En sens inverse, défaire un collier équivaut à une désintégration de l'ordre établi ou des éléments rassemblés¹⁹.

¹⁸Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 93.

¹⁹Jean Chevaliers et Alain Gheerbrant, op. cit., p. 268.

L'image du collier interprétée dans un sens étendu, ne pourrait-elle pas dessiner l'écoulement de la durée de la vie de Virginie? Chaque perle différente représente un moment, un événement ou un amour dans le fil d'une destinée. C'est à partir des perles qui constituent le collier, chacune étant unique, que Virginie va mettre en place et en ordre les péripéties du drame qui était, qui est encore, sa vie. Ainsi naîtra le journal de Virginie, son *Livre de déraison* qui, après la mort de la vieille dame, deviendra le roman que sa petite-fille Michelle écrira. C'est dans les pages de ce cahier qu'au seuil de la mort, Virginie va découvrir son identité authentique. «[Elle] défierai[t] la vieillesse, [elle] donnerai[t] sa chance à la femme secrète que personne ne connaissait, [elle] essaierai[t] enfin d'être libre.» (LD, p. 30-31)

Les perles du collier se répandent de tous les côtés, et Virginie n'en retient qu'«une seule [...] au creux de la main.» (LD, p.66) Celle-ci évoque pour elle «la perle noire apparue dans les songes de l'enfance. Le cri d'angoisse qu'elle arrache.» (LD, p. 67) Le noir rappelle le chaos, le néant, l'angoisse et la Mort²⁰. Et, le thème

²⁰Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 673.

du cri est isomorphe des ténèbres²¹. «À tour de rôle: père, mère, frères et soeurs aînés» (LD, p. 67) ont protégé la petite fille contre le spectre de la mort. Maintenant, le déménagement de Virginie dans un foyer de retraite la projette brusquement devant sa situation temporelle. «La hantise de l'innommable qui se rapproche» (LD, p. 29-30) tourmente la vieille femme. «Partout des portes closes, identiques, les feux rouges des sorties de secours, des tapis ras, gris semelle.» (LD, 52) «Les commis voyageurs de la mort» (LD, p. 173) cherchent à vendre des arrangements préfunéraires. «Venez à nous, vous tous qui souhaitez que votre dernier voyage soit aussi le plus réussi.» (LD, p. 174) L'ambiance morne et déprimante du Manoir des Ormes provoque l'angoisse chez Virginie devant le devenir. Le temps se présente à son imagination sous son visage ténébreux. C'est par l'écriture qu'elle va apprendre à apprivoiser sa peur et qu'elle donnera un sens à sa vie passée, son présent et sa mort anticipée.

Autrefois sa grande soeur, tout comme l'a fait la tante Françoise pour Marie, a montré à Virginie les lettres

²¹Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 372.

de l'alphabet qui épellent son nom. (LD, p. 41) Ce faisant, elle lui fait don d'une arme qui pourrait prévaloir contre le néant. À présent, «la main doit se tenir seule et inventer les signes qui veillent avec elle.» (LD, p. 67)

Qu'est-ce qui passe ici si tard?

De même que chez Virginie, l'angoisse que suscite le visage de Kronos tourmente Marie-Ève Vallée et Jacques Durocher.

Si fragile la présence dans le temps, tellement éphémères l'appel et la réponse. Nous ne sommes plus là, ni l'un ni l'autre déjà [...]. Ne restera, petite, comme témoin vivant de notre passage que ce texte que tu t'acharnes à écrire. (QPIST, p. 91)

Mais ce professeur qui est à la veille de prendre sa retraite, a toujours cherché à communiquer à ses étudiants et étudiantes «sa foi absolue au geste d'écrire.» (QPIST, p. 83) «La main qui s'appuie sur la pointe d'une plume peut créer l'univers dont elle a besoin pour défier la vie et la mort et Dieu lui-même.» (QPIST, p. 31) De Marie-Ève «la femme nouvelle» (QPIST, p. 94) qui est «le

commencement» (*QPIST*, p. 94), cet homme malade du coeur attend, au moyen de la «toute puissance des mots» (*QPIST*, p. 64), la remise indéfinie de la mort.

Tuer la mort elle-même, la Camarde, la Kère noire. [...] Grâce à la toute puissance des mots qu'il a le pouvoir d'affranchir de leur sevrage, il saura la regarder en face jusqu'à la fin, il réduira sa puissance à néant. (*QPIST*, p. 64)

Trois heures. Trois heures, c'est la limite fixée pour l'examen de littérature qui marquera la fin de la vie professionnelle de Jacques Durocher, «son dernier tour de manège.» (*QPIST*, p. 14) Aussi, a-t-il décidé que la «dernière rencontre se détacherait de toutes les autres.» (*QPIST*, p. 13) Pour ce faire, le professeur prépare une «mise en scène extravagante» (*QPIST*, p. 17) qui prend la forme d'un cercle parfait. «Le cercle, où qu'il apparaisse, sera toujours symbole de la totalité temporelle ou du recommencement²².»

L'écoulement du temps provoque l'angoisse chez le professeur et l'étudiante. Ainsi, pendant la durée de l'examen, le temps linéaire est-il suspendu. «S'installer

²²*Ibid.*, p. 372.

hors du temps?» (*QPIST*), p. 18) Marie-Ève «se débarrasse de sa montre.» (*QPIST*, p. 18) Elle abandonne le temps individuel, chronologique et historique pour se projeter dans un temps sacré et mythique²³. «Où l'on est, là est l'univers²⁴.» Et c'est dans ce cercle étroit créé par le professeur que va se dérouler le voyage intérieur de Marie-Ève par l'écriture.

Toutefois, l'acte même d'écrire suscite des images associées au temps et à la mort. Comme l'insiste Jacques Durocher, tous ceux et celles qui écrivent font preuve d'audace.

Vous nous avez enseigné [rappelle Marie-Ève] que la vie entière de quiconque ose affronter l'écriture est menacée par la voracité de cette bête qu'il prétend apprivoiser. Écrire, c'est accepter le monstre en soi.» (*QPIST*, p. 31).

Nous notons les représentations de l'animal féroce et de la gueule dévorante. Ces symboles thériomorphes inspirent la terreur devant le destin. Le professeur de

²³Voir Mircea Éliade, *Images et symboles*, op. cit., p. 74-75. L'écriture de Marie-Ève, tout comme celle de Virginie, ne se situe pas dans un temps linéaire.

²⁴Thomas Mann, *Joseph en Égypte*, cité par Gabrielle Poulin en exergue de *Qu'est-ce qui passe ici si tard?*, op. cit., non paginé.

poésie a bien compris qu'écrire c'est explorer le labyrinthe de l'inconscient où réside des «monstres». Et Marie-Ève, «guidée par les mots, continue d'avancer dans le labyrinthe où [il l'a] poussée.» (*QPIST*, p. 55) Dans le premier recueil de poèmes de Gabrielle Poulin, on retrouve encore une fois cette représentation de l'écriture comme une activité extrêmement périlleuse. Par exemple, dans son poème *Utopie!*, pour écrire, le poète doit:

«[S]'installer dans la cage aux fauves
[...]
Qu'elle hurle! [...]
Jusqu'à ce que la bête exaspérée se jette
sur [elle] et [la] dévore²⁵.»

Nous avons terminé cet aperçu des images disparates dont la constellation permet de discerner l'angoisse devant la temporalité. Il s'agit maintenant de montrer la voie que suivent les protagonistes féminins des romans dans leur quête d'identité et comment ce chemin les conduit graduellement jusque dans les profondeurs de leur for intérieur.

²⁵Gabrielle Poulin, *Petites fugues pour une saison sèche*, op. cit., p. 85.

CHAPITRE III

LA DESCENTE AUX ENFERS

Les figurations du temps et de la mort «ne [sont] qu'excitation à l'exorcisme, qu'invitation imaginaire à entreprendre une thérapeutique par l'image²⁶.» L'imagination humaine ne représente les visages du temps et de la mort que pour ensuite s'en délivrer. Ainsi se résout l'angoisse existentielle liée à ces figurations néfastes. Ici transparaît un principe constitutif de l'imagination, soit la représentation des visages du temps.

C'est déjà, par la maîtrise du cogito, les dominer. Toute épiphanie d'un péril à la représentation, le minimise. À plus forte raison, toute épiphanie symbolique. [...] L'imagination attire le temps sur un terrain où elle pourra le vaincre en toute facilité²⁷.

Selon Gilbert Durand l'imagination constitue l'effort de l'être pour dresser une espérance vivante envers et contre le monde objectif de la mort²⁸. Devant les visages

²⁶Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 135.

²⁷Loc. cit.

²⁸*Ibid.*, 499.

du temps chaque individu qui écrit adopte des attitudes imaginatives qui lui sont propres et qui déterminent ensuite sa manière de résoudre l'angoisse et de se donner l'espoir. Par exemple, l'attitude héroïque qui caractérise le *Régime Diurne* de l'imaginaire suscite un comportement de révolte ou un désir de transcender ou de se séparer du mal que représentent les visages du temps. Reposant sur le jeu des figures et des images antithétiques, ce régime est essentiellement pensé contre Kronos²⁹. Cette attitude combative est en rapport avec le réflexe dominant de position qui est une réaction automatique portant le nouveau-né vers la verticalité et l'horizontalité.

Devant la précarité de la condition humaine une autre attitude imaginative se dessine. Elle est structurée par le réflexe dominant de nutrition ainsi que par le réflexe copulatif. Les images déclenchées par ces réflexes peuvent être qualifiées de *Régime Nocturne* de l'imagination³⁰.

²⁹*Ibid.*, p. 213.

³⁰Voir Christian Chelebourg, «Des archétypes de la poétique de l'imaginaire», *L'imaginaire littéraire*, sous la direction d'Henri Mitterand, Paris, Édition Nathan/HER, 2000, p. 361.

C'est ce Régime que privilégie l'imaginaire de Gabrielle Poulin. Cette position consiste

à capter les forces vitales du devenir à exorciser les idoles meurtrières de Kronos, à les transmettre en talismans bénéfiques, enfin à incorporer à l'inéluctable mouvance du temps les rassurantes figures de constantes, de cycles, qui au sein même du devenir semblent accomplir un dessein éternel. L'antidote du temps ne sera plus recherché au niveau surhumain de la transcendance et de la pureté des essences mais dans la rassurante et chaude intimité et dans les constantes rythmiques qui scandent phénomènes et accidents. Au régime héroïque de l'antithèse va succéder le régime plénier de l'euphémisme³¹.

Le Régime Nocturne de l'imaginaire avec ses structures mystiques (ou antiphasiques) et synthétiques (ou dramatiques) est constamment sous le signe de l'euphémisme et de la conversion³². Le but que se proposent les constellations des images de ce régime est la pénétration d'un centre³³. Le chemin vers le centre, qui se poursuit au moyen d'un mouvement de descente, est difficile, sinueux et

³¹Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 219-220.

³²*Ibid.*, p. 224.

³³*Ibid.*, p. 226.

labyrinthique. Il conduit les protagonistes féminins des romans vers les profondeurs de soi. Aussi, la descente exige-t-elle des armes car elle «risque à tout instant de se confondre et de se transformer en chute³⁴.»

Dans les romans à l'étude, c'est surtout la musique, l'art et l'écriture qui fournissent l'arsenal pour se défendre. *La plume est plus puissante que le glaive*, dit le proverbe. Tous les protagonistes féminins dans les romans de Gabrielle Poulin, même Florence, écrivent. À la fin de *La Couronne d'oubli*, quand cette sexagénaire réclame sa liberté, ne dit-elle pas: «[j]'écrirai [...] Comment discuter avec quelqu'un qui brandit une arme aussi imprévisible, aussi invincible et aussi nouvelle?» (CO, p. 77) Il s'ensuit qu'au cours de notre étude nous allons jeter un regard sur le rôle primordial que joue l'activité artistique dans la descente vers les profondeurs des personnages femmes.

Portons maintenant notre attention sur les images de la descente dans les récits, surtout sur celles qui amorcent la quête d'identité des personnages femmes, et les moyens de mener à bien cet exploit. Il importe dès

³⁴*Ibid.*, p. 227.

maintenant de mentionner le caractère initiatique de cette plongée aux abîmes. Nous sommes d'accord avec Sandra L. Beckett qui écrit que le «séjour aux enfers est une étape essentielle de toute quête initiatique³⁵.» Cette spécialiste de l'oeuvre d'Henri Bosco rapproche l'auteur d'Orphée parce que, écrit-elle, «l'écriture, pour lui, c'est entreprendre nécessairement un voyage dangereux vers l'inconnu, c'est recommencer la descente aux enfers³⁶.» L'exploration intime par l'écriture des personnages femmes dans les romans de Gabrielle Poulin rappelle la descente aux enfers d'Orphée.

Cogne la caboche

C'est la nuit, dans la solitude de sa cellule au dortoir des petits, que s'amorce la descente de soeur Anna vers les profondeurs. Elle parvient à se réserver une zone de silence autour d'elle et en elle. Cette disposition permet l'exploration de son être intime ainsi que la

³⁵Sandra L. Beckett, *op. cit.*, p. 93.

³⁶*Loc. cit.*

création littéraire³⁷. Enfin, la religieuse peut réfléchir et laisser libre cours à son imaginaire. C'est dans ce lieu privé, isolée de ses consœurs, que nous la voyons prendre, pour la première fois, le petit carnet de poche qui deviendra un instrument de libération.

[À] peine entrée dans sa cellule, soeur Anna a saisi le calepin qu'elle dissimule dans ses grandes poches depuis quelque temps:[...] elle cherche, à travers les mots qui viennent spontanément s'aligner, des signes, des indices, peut-être un chemin. (CC, p. 46)

C'est jusqu'à l'enfance, à la racine même du désir, que les mots qu'elle inscrit sur les pages blanches la conduisent. La nostalgie de son pays natal l'habite. C'est, écrit Gilbert Durand en s'appuyant sur Bachelard et Desoille,

par une démarche «involutive» que commence tout mouvement explorateur des secrets de devenir [...] [et] les rêves de descente sont des rêves

³⁷Dans son ouvrage *L'écriture-femme*, Béatrice Didier fait ressortir la difficulté qu'a la femme-écrivain de trouver «une chambre à soi» pour pouvoir écrire. «[I]l s'agit pour la femme-écrivain de parvenir à se réserver un *no man's land* [...] qui permet la création.» Voir Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, op. cit., p. 13.

de retour aussi bien qu'une acclimatation ou un consentement à la condition temporelle³⁸.

Notons aussi l'inscription dans le récit d'une des grandes structures mythémiques de la descente aux enfers d'Orphée, à savoir celle du retour.

Pouvoir retrouver la courbe fragile perdue autrefois dans le vent, la main de sable entrouverte. Revoir la route grise et dorée au bout du village, au bord de l'enfance, apparut un jour comme un double mirage à la petite fille emportée trop vite, à cloche-pied dans le temps. (CC, p. 47)

Platon décrit ce retour sous le nom de «réminiscence»³⁹. Et Gilbert Durand insiste «sur le nostos orphico-platonicien qui est [selon lui] à la base de toute procédure initiatique⁴⁰.»

À six heures, soeur Anna, en compagnie de la communauté des religieuses, se trouve à la chapelle pour la prière du matin. Mais son esprit est ailleurs. «Elle se

³⁸Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 227.

³⁹Voir Gilbert Durand, «Les nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse», *Religiologiques*, op.cit., p. 27.

⁴⁰*Ibid.*, p. 28.

sent étrangère [...] à cet univers comme si, durant la nuit, une partie d'elle-même avait déserté.» (CC, p. 51) Les voiles noirs des religieuses évoquent la mort pour soeur Anna. «Au loin, c'est la mer inconnue, immense, qui l'attire, sur laquelle la lune brûle comme un étrange feu grégeois.» (CC, p. 57) Les symboles de la mer, de la lune et du feu constellent ici pour inverser la menace des ténèbres. La lune représente la répétition temporelle. Elle «meurt» périodiquement, mais ce n'est que pour renaître. Le feu aussi peut déterminer la régénération périodique⁴¹. Puis, dans les rites initiatiques, il s'associe à son principe antagoniste de l'eau⁴². Ces deux éléments possèdent une qualité purificatrice.

La mer, dans de nombreuses cultures, est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur⁴³. C'est ce trajet vers le passé qu'accomplira Rachel dans sa descente vers les profondeurs. Observons aussi que la mer est symbole de l'inconscient. C'est un abysse d'où surgissent des monstres du passé qui peuvent

⁴¹Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 435.

⁴²*Ibid.*, p. 436.

⁴³*Ibid.*, p. 256.

être mortels ou vivifiants⁴⁴. Ainsi, ce groupe d'images préfigure-t-il l'expérience intime que vivra Rachel. C'est également une mise en abyme du récit, et cette pratique de narration annonce la présence du mythe dans le récit.

C'est la lyre et la voix d'Orphée qui le protègent contre les dangers de la descente. De la même façon, c'est l'écriture qui rendra possible la quête d'identité de Rachel.

Du fond de sa poche, elle a tiré le calepin autour duquel, telle une bouée, s'est enroulé le petit chapelet noir. Elle se met à écrire fébrilement comme s'agite le nageur aux prises avec la vague [...]. Peu à peu elle s'apaise. [...] Elle écrit encore mais lentement, comme portée par l'écriture [...]. Elle se laisse pousser, emporter seule, loin du navire, immobile dans la bonace. (CC, p. 57)

L'écriture, on le voit bien ici, sert de bouée de sauvetage qui porte Rachel indemne sur la mer. Là, dans l'imagination symbolique, se trouve le lieu des naissances, des transformations et des renaissances⁴⁵.

C'est dans la solitude de la bibliothèque que continue l'exploration intérieure de soeur Anna. Elle «lit, essaie

⁴⁴*Ibid.*, p. 623.

⁴⁵Loc. cit.

de prier, écrit un peu ou rêve, le plus souvent.» (CC, p. 64) Elle fait le procès de sa vie au couvent et elle admet qu'elle «a établi sa demeure dans un univers inhabité.» (CC, p. 64) Ses consœurs lui paraissent sans consistance, semblables à des ombres. Elle réfléchit sur l'ordre rigide qui règle chaque détail de son existence. Puis elle compare cet asservissement qui réprime toute autonomie à la liberté de pensée et de mouvement dont jouissent les jeunes gens à l'université.

À la cafétéria de l'université, soeur Anna rencontre fortuitement Jean, autrefois prêtre. Elle l'a déjà connu quand, jeune religieuse, elle remplissait la fonction de sacristine à l'église de son village. Soeur Anna avait ressenti une très grande attraction pour ce prêtre et elle avait perçu ce sentiment comme honteux. Aussi, avait-elle jugé nécessaire de fuir cet homme. N'était-il pas une occasion de péché pour la jeune religieuse? Toutefois, le contact avec le père Jean «avait ouvert une brèche dans [s]on coeur jusque là insensible.» (CC, p. 102) Maintenant, au moyen de la rêverie écrite, soeur Anna descend vers les ténèbres pour revivre cette rencontre marquante de sa vie religieuse.

Soeur Anna trace des signes insolites sur la page où, dans un grand tumulte, ses souvenirs bousculent l'ordonnance des belles citations littéraires. Au milieu des héroïnes de romans qu'elle cherche à reconnaître [...] il y a une figure informe qui cherche une issue. (CC, p. 76)

Du fond d'elle-même, soeur Anna entend une voix qui, impérieusement, réclame droit de cité. Pendant trop longtemps elle a fait l'économie de sa vie affective. Aujourd'hui «elle a follement envie de libérer l'image qu'elle a gardée si longtemps cachée en elle, et de suivre son ombre à travers toutes les pages demeurées jusqu'ici trop blanches.» (CC, p. 76)

Nous relevons dans ce récit un parallèle avec le mythe d'Orphée tel que l'interprète Paul Diel. N'était-ce pas pour chercher sa force vitale qu'Orphée descend aux enfers⁴⁶? Et pour trouver ou retrouver son principe de vie, soeur Anna doit plonger dans la profondeur de sa psyché. Ce n'est qu'en jouant alternativement le rôle d'Orphée et celui d'Eurydice qu'elle va réussir à se «frayer un passage parmi les ombres» (CC, p. 75) et remonter à la lumière.

⁴⁶Voir supra, p. 179.

Quoi qu'il en soit, les rêveries de Rachel l'entraînent vers l'enfance révolue. Elle retourne à ses origines. C'est le souvenir de son père Charles qui lui vient à l'esprit. «Il prend la petite par la taille. Elle se lève debout sur le bord, s'appuie sur l'épaule large et forte. Tous les deux regardent l'horizon, le jour qui commence.» (CC, p. 79)

Nous observons que le père se confond ici avec la courbe de la route et l'infini des possibilités qu'elle présente. Il évoque aussi un être tout-puissant qui peut protéger la petite fille de tout mal, même celui du temps et de la mort. Un mot tiré de l'ouvrage de Chevalier et Gheerbrant est intéressant ici où l'influence du père s'apparente à celle de l'attrait du héros ou de l'idéal.

Le père est non seulement l'être que l'on veut posséder ou avoir, mais aussi celui que l'on veut pouvoir devenir, être ou valoir. Et ce progrès passe par la voie de la suppression du père autre vers l'accession au père moi-même [...]. Une telle identification entraîne le double mouvement de mort (lui) et de renaissance (moi)⁴⁷.

Ce raisonnement pourrait-il éclairer, au moins sur le plan de l'imaginaire, la place importante qu'occupe le père

⁴⁷Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 741.

dans la quête identitaire des protagonistes femmes dans les romans de Gabrielle Poulin?

Nous retrouvons Rachel au dortoir des petites. C'est la nuit et elles sont endormies. La nuit, qui peut être liée à la descente, «est symbole de l'inconscient et permet aux souvenirs perdus de remonter au coeur «pareils aux brouillards du soir⁴⁸.» Soeur Anna déserte son poste de surveillante pour retourner par l'écriture

vers un village du passé [...] si loin dans l'espace. Loin, plus loin encore dans le temps. Lui faut-il vraiment retourner⁴⁹ dans ces jours d'autrefois pour se sentir vivre et pour découvrir une route ouverte? (CC, p. 81)

La religieuse tente de recréer par l'écriture l'année qu'elle a passée au village de son enfance. N'était-ce pas au cours de son séjour dans ce couvent que le père Jean est entré dans sa vie? Maintenant, elle a envie de «tracer [par l'écriture] un chemin étroit, d'elle à lui, de lui à elle, pour que le passé rejoigne le présent.» (CC, p. 81) Ce «chemin étroit» peut se rapprocher de la symbolique du

⁴⁸Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 249.

⁴⁹Notons le mythème de la nostalgie (*nostas* = retour et *algia* = douleur) qui signale le mythe d'Orphée.

pont qui est celle du passage. Retenons le caractère périlleux du passage qui est celui de tout voyage initiatique⁵⁰.

Rachel évoque les événements de cette première rencontre avec le prêtre. Notons que le souvenir du père Jean fait surgir encore dans la mémoire de Rachel des images de son père et du pays natal. Elle évoque «cet univers où l'enfant qui a grandi, reste blottie près de l'homme [le père] qui ne saurait vieillir ou mourir.» (CC, p. 91) Ce retour imaginaire au pays des origines ainsi que l'évocation du souvenir du père constituent une étape essentielle dans la quête identitaire de Rachel. Elle a rencontré Jean, de nouveau, au moment où elle était en train de se rendre compte que sa vie au couvent était arrivée à une impasse.

Est-ce possible qu'elle se soit trompée en choisissant de devenir religieuse? Elle trouve qu'elle ressemble à «une longue poupée. [...] Inerte. Inarticulée.» (CC, p. 131) Rachel est-elle morte? Mais elle se rend compte que «l'adolescente d'autrefois [...] avait [cédé] au

⁵⁰Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 777.

sommeil, à l'engourdissement.» (CC, p. 195) Soeur Anna a tellement envie de vivre mais elle craint de «s'engager dans un chemin sans issue.» (CC, p. 130) Pour avoir l'esprit clair, elle réfléchit, rêve et tente, par l'écriture, de donner une forme à ses doutes, ses désirs et ses rêves. (Voir CC, p. 195)

Et justement, nous retrouvons la religieuse encore une fois à la bibliothèque en train d'écrire dans son calepin. Les images de la mort l'obsèdent et elle cherche un refuge dans «les figures compensatoires du rêve.» (CC, p. 133) Elle se demande si elle a le courage de revenir en arrière et de tout recommencer. (Voir CC, p. 133) Au lieu de répondre directement à ce questionnement, soeur Anna plonge, comme un Orphée au féminin, dans les ténèbres de l'inconscient pour aller à la recherche de Rachel, son principe vital. Elle est maintenant en état d'écouter les voix du désir et de laisser surgir des profondeurs les pulsions de la libido jusqu'à présent refoulées.

L'image qu'emploie Rachel pour représenter cette libération mérite d'être soulignée. Voici comment elle décrit son affranchissement de sa captivité: «la source, libérée des glaces de la mort [...] bondi[t] dans la

lumière chaude.» (CC, p. 107) Les eaux, selon Durand, précèdent toute création et toute forme⁵¹. Le voyage intime que Rachel va maintenant effectuer relève du rituel initiatique qui lui permettra de s'auto-crée.

Autrefois, dans un instant de vertige, soeur Anna s'est agrippée au père Jean et elle s'est momentanément abandonnée au désir. Elle s'était alors éloignée de la tentation en toute hâte en s'enfuyant. Au moyen de la rêverie écrite, elle invente maintenant un autre scénario à cette rencontre. C'est, selon Bertille Beaulieu, la

séquence de rêverie la plus marquante dans l'évolution de soeur Anna [...] où paraît tout un faisceau de symboles puissants liés aux archétypes des commencements et de la seconde naissance⁵².

Le drame se déroule la nuit dans un espace paradisiaque, à savoir le verger derrière la maison d'Anna.

⁵¹Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 261.

⁵²Bertille Beaulieu, «Imaginaire merveilleux de *Cogne la caboche*», *La Religieuse dans le roman canadien-français de 1837 à 1979*, thèse de doctorat, Université d'Ottawa, cité dans «Choix de jugements, *Cogne la caboche*», 1983, p. 296. Avec la permission de madame Poulin, nous avons consulté au CRCCF les pages de cette thèse qui se réfèrent à *Cogne la caboche*, mais à la condition de ne pas citer ces pages sans la permission écrite de Bertille Beaulieu.

La nuit, dans l'imagination symbolique, est souvent liée à la descente: elle «est valorisée [...] parce qu'elle est la source intime de la réminiscence⁵³.» En effet, comme l'a bien saisi la psychanalyse, la nuit est symbole de l'inconscient⁵⁴. La descente en soi conduit soeur Anna aux bas-fonds des enfers. Une étrange cérémonie érotico-mystique⁵⁵ accompagne cette plongée dans les ténèbres qui marque le passage de la religieuse de la mort à la vie. Échappant à tout contrôle rationnel, la rêverie trace une sorte d'orgie où normes, limites et individualités disparaissent dans l'indifférenciation chaotique qui précède la création. Toutefois, l'orgie, tout comme l'initiation, prépare la régénération à venir⁵⁶.

Dans ce rêve, le rôle du père Jean s'apparente à celui du héros combattant sous la forme euphémique du «prince

⁵³Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 249.

⁵⁴Loc. cit.

⁵⁵Fernand Dorais, «La comptine d'une conversation», Préface, *Cogne la caboche*, op. cit., p. 16.

⁵⁶Voir Mircea Éliade, «Orgie et réintégration», *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 302-303.

charmant⁵⁷.» Ce prêtre est une sorte de mentor qui protège soeur Anna contre les dangers de la descente⁵⁸, la délivre de la captivité et l'éveille enfin à la sensualité. Dans un rituel symbolique, il la dépouille de ses vêtements de mort. «Bientôt, quand la cérémonie s'achèvera [soeur Anna] reprendra [son] nom et sa liberté.» (CC, p. 139) La «rumeur des vagues, le mouvement des marées» (CC, p. 136) accompagnent les gestes rituels de l'élément mâle. Puis «le coeur de la terre palpite [... et] les cascades se mettent à gronder.» (CC, p. 140) La nature tout entière se réjouit dans la libération de sa fille. Le père Jean, pourtant, «disparaît au moment où Rachel est totalement nue, dépouillée des habits ténébreux et de la sensation de "mort"⁵⁹.» Elle doit «affronter toute seule cette nuit des commencements.» (CC, p. 140)

Tout comme dans les rites anciens de l'agriculture, il faudra un sacrifice pour assurer une vie nouvelle. «L'offrande sera donc prête pour le sacrifice»,

⁵⁷Voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 182-183.

⁵⁸Voir *Ibid*, p. 227.

⁵⁹Bertille Beaulieu, op. cit., p. 296.

(CC, p. 140), songe Rachel. Dans l'optique traditionnelle, la nudité du corps symbolise une sorte de retour à l'état primordial. La «dévêtiture» abolit la séparation entre l'être humain et la nature⁶⁰. Rachel se lève et avance jusqu'à l'arbre vivant. (CC, p. 140) Dans une prolongation de cette cérémonie insolite, elle s'abandonne à lui en offrande vivante. «Voici qu'[elle s'] appuie sur lui, qu[...elle] l'étrein[t] de ses deux bras.» [CC, p. 140] Elle écarte les cuisses tandis que l'arbre se laisse saisir et étreindre doucement. Est-ce elle qui pénètre en lui ou lui qui se plonge en elle? (CC, p.141) Les images de la nuit, du creux et de la femme gravitent autour du schème de la pénétration vivante qui s'apparente à celui de l'avalage⁶¹. Une fois cette étape du rituel terminée, Rachel mord à belles dents dans le fruit juteux de l'Arbre de vie. Suit une purification rituelle, à savoir l'immersion dans l'eau, qui, dans les initiations traditionnelles, a pour but de purifier la novice de sa

⁶⁰Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 680.

⁶¹Voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 265.

condition profane et de permettre le passage à une vie nouvelle.

Dans le roman à l'étude, la rêverie de Rachel l'entraîne jusqu'au ruisseau qui l'emporte, en suivant le cours des eaux qui baignent les rives de son pays jusqu'à l'île aux fous «qui est volière et navire et pointe bleue détachée pour le rêve, du pays réel comme un émissaire et un héraut.» (CC, p. 142-143) L'île, par sa fermeture, évoque un centre paradisiaque et détient un symbolisme amniotique⁶². C'est un retour symbolique aux sources de la vie, c'est-à-dire un *regressus ad uterum* qu'effectue Rachel.

Toutefois, cette descente imaginaire aux sources de la vie n'est qu'une étape qui prépare sa renaissance. Le corps de Rachel est maintenant «lavé des sueurs et des larmes, purifié des odeurs d'encens, d'huile rance et d'eau croupie au fond des bénitiers. [...] Elle est vivante, nue et provocante.» (CC, p. 143) Nous voyons ici une représentation de l'archétype féminin⁶³. En elle se s'unissent fécondité, maternité et abondance.

⁶²*Ibid.*, p. 281.

⁶³Voir *supra*, note n° 94, p. 196.

Les pêcheurs auront envie d'elle comme d'une
pêche miraculeuse; les chasseurs voudront
s'attacher aux pas de cette femelle généreuse.
[...] Elle se laisse prendre et posséder. [...]
La terre reprend sa fille. (CC, p. 143)

Nous retrouvons encore une fois le schème de la
pénétration vivante lié dans l'imagination symbolique à
l'archétype sexuel et digestif⁶⁴. Le rituel initiatique
s'achève et soeur Anna laisse retomber sa main. «Devant
elle, les pages noircies témoignent de la vérité de
l'aventure initiatique qu'elle vient de vivre ou de
revivre.» (CC, p. 144)

Nous avons jugé essentiel d'étudier en profondeur
cette séquence de rêverie pour plusieurs raisons. D'abord
elle illustre à merveille la richesse de l'imaginaire de
Gabrielle Poulin. Puis, trois des mythèmes qui signalent
la présence du mythe orphique, soit la descente, le retour
et l'écriture (la lyre d'Orphée) se trouvent inscrits dans
le récit du rêve. Et comme dans toute création littéraire,
la rêverie qu'esquisse soeur Anna sur les pages de son
calepin suit un itinéraire initiatique. À travers ce

⁶⁴Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de
l'imaginaire*, op. cit., p. 265.

rituel qui trace le parcours d'Orphée dans sa descente aux enfers, soeur Anna s'affranchit des limites de la condition humaine et, au moyen de l'écriture, elle reprend son nom et sa liberté⁶⁵. C'est aussi au moyen d'une descente vers les profondeurs par l'écriture que Marie, dans le roman *Un cri trop grand*, réussit sa quête d'identité comme nous allons directement le découvrir.

Un cri trop grand

Nous avons déjà dit que l'imagination de la descente nécessite des mesures de sécurité puisqu'elle risque à tout moment de se transformer en chute⁶⁶. Elle exige des cuirasses, des scaphandres, des outils de toutes sortes, ou, encore, l'accompagnement d'un mentor⁶⁷. Dans *Un cri trop grand*, c'est la tante Françoise qui guide Marie dans son exploration des passages tortueux de l'inconscient. C'est aussi la voix de cette institutrice célibataire qui,

⁶⁵Voir au sujet de la création littéraire perçue comme une initiation, Max Bilen, *Le sujet de l'écriture*, Paris, Éditions Greco, 1989, p. 35.

⁶⁶Voir supra, p. 231.

⁶⁷Voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 227.

du royaume des morts, entraîne doucement sa nièce vers l'écriture. En conséquence, nous nous intéresserons ici aux passages du récit qui tracent la descente de Marie puisque l'exploration qu'elle fait au cours de sa plongée dans les ténèbres du passé engendre «Le conte de Françoise». Enfin, nous étudierons certains éléments qui composent la vie de cette tante lorsque nous parlerons de ses épreuves.

Maintenant, suivons Marie dans son voyage imaginaire à la recherche de sa tante, à la recherche d'elle-même. En attendant la rentrée des classes, Marie va se «débatte contre la nuit.» (CTG, p. 43) Elle sait pourtant que tante «Françoise [Orphée] saura bien venir jusqu'à [elle - Eurydice] et [la] ramener, vivante, dans la lumière de son jardin.» (CTG, p. 43) Marie revit les suites de la mort de son mari. Son esprit risque de s'égarer quand elle entend du fond du gouffre «une voix familière qui [l]'appelle.» (CTG, p. 44) «Marie, je veux t'emmener avec moi et te guérir.» (CTG, p. 44) Mais Marie se sent «happée par un gouffre invisible.» (CTG, p. 52) Elle cherche à fuir «par l'intérieur.» (CTG, p. 52) Elle est captive des ombres de la mort. Elle essaie de «se convaincre qu'[elle] dort,

qu'[elle] rêve, que la mort ne pourra [la] suivre de l'autre côté du sommeil.» (CTG, p. 52) C'est la voix de sa tante qui la fait sortir de nouveau de la profonde angoisse qui l'abat, et la conduit ensuite dans le refuge de sa maison et de son jardin. Mais auparavant, il lui «reste un long couloir à parcourir.» (CTG, p. 61) Elle doit «aller jusqu'au bout.» (CTG, p. 61) Dans son délire, elle cherche la chambre d'enfants à l'hôpital.

Une vision hallucinatoire de l'enfant et de l'époux qu'elle a perdus lui revient à l'esprit. Tourmentée, elle les cherche toujours. «Pierre, où es-tu? Ne vois-tu pas mes bras qui se tendent. Voici que le berceau de l'enfant dérive lui aussi et disparaît.» (CTG, p. 67). Marie se sent de nouveau abandonnée, seule et sans espoir. Toutefois, elle sait que sa tante qui l'a autrefois tirée du gouffre viendra encore une fois la secourir. Françoise «sait qu'il existe quelque part un espace privilégié, sacré comme un sanctuaire, dans lequel toute parole et tout silence peuvent germer et grandir.» (CTG, p. 67) C'est vers le lieu sacré de sa maison entourée d'un jardin longeant une rivière que Françoise a conduit sa nièce lors du malheur qui l'a frappée au début de son mariage.

Aujourd'hui, quand les ombres surgissent du passé et menacent sa paix d'esprit, c'est le souvenir de la voix de sa tante venue d'outre-tombe qui entraîne encore Marie vers ce refuge paradisiaque.

Nous ne pouvons trop insister sur l'importance des espaces délimités et protecteurs, qu'ils soient réels ou imaginaires, qui traversent l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin. Le verger et l'île dans *Cogne la caboche*, la cédrière dans *Les Mensonges d'Isabelle*, et le cercle parfait aménagé par Jacques Durocher dans *Qu'est-ce qui passe ici si tard?*, pour ne citer que quelques-uns de ces lieux privilégiés, sont des refuges. Ce sont les images de la sécurité fermée, de l'intimité, que valorise le schème de la descente⁶⁸. L'observation de Gilbert Durand à ce sujet est d'intérêt ici. Il maintient que même si plusieurs lieux sont des refuges, rien n'est refuge.

[L]e versant symbolique des choses et des événements est «du côté du verbe», des intentions verbales que le sujet y place, bien plus que du

⁶⁸Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 268.

côté statique des substantifs ou des qualificatifs⁶⁹.

De toute façon, chaque refuge imaginaire est différent, mais ce qui les caractérise tous c'est leur fermeture. Sans exception, ils représentent «un espace délimité, un espace protecteur dont la féminité maternelle semble un symbole privilégié⁷⁰.» En effet, les espaces refuges qui contiennent les dangers et protègent contre eux ne sont en réalité que la nostalgie des quiétudes prénatales⁷¹. Le refuge peut se définir comme une recherche de refuge, cette recherche se présentant elle-même comme un retour vers quelque chose de difficile sinon d'impossible à atteindre⁷². Cette quête d'un lieu paradisiaque s' imagine comme une régression vers un bonheur originel que la chute ou les circonstances de la vie ont fait perdre.

⁶⁹ _____, «L'exil et l'exode», *CIRCE*, Études et recherches sur l'imaginaire, «Le Refuge 2», Paris, *Lettres modernes*, 1971, p. 3.

⁷⁰ Marie-Cécile Guhl, «Les paradis ou la configuration mythique et archétypale du refuge», *CIRCE*. Études et recherches sur l'imaginaire, «Le Refuge 1», textes réunis par Jean Burgos, Paris, *Lettres modernes*, n° 89, 1972, p. 65.

⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

⁷² *Ibid.*, p. 11.

[L]a nostalgie du paradis est toujours solidaire d'une réintégration du Centre, c'est-à-dire de l'origine. [...] Or Centre et origine présentent souvent une valorisation gynécologique⁷³.

Ainsi, les schèmes de la descente, de l'inversion et du *regressus ad originem* prédominent dans l'imagination du refuge. Il faudra réintégrer le paradis utérin avant de pouvoir ressusciter. La notion d'initiation intervient ici. L'itinéraire qui conduit à cet espace bienheureux est semé d'obstacles. Toutefois, il faudra le découvrir afin de passer à la transcendance. Il faudra aussi plonger jusqu'au fond des enfers avant d'y revenir.

C'est dans son jardin que la tante Françoise, pendant la convalescence de sa nièce, a ouvert les portes du «refuge inviolé de sa propre mémoire» (CTG, p. 72) pour déposer «sur les genoux [de Marie] toutes les images de son passé.» (CTG, p. 73) Dans ce lieu mythique des origines commence le travail latent qui prépare la naissance du récit de Françoise et trace «la légende de ses pas» (CTG, p. 14), à savoir la vie de sa tante. Pénétrons à la suite de Marie à l'intérieur du jardin qui est, comme tout

⁷³*Ibid.*, p. 17.

jardin, un symbole du Paradis terrestre et du Cosmos dont il est le Centre⁷⁴. Visitons ce lieu bienheureux tel que le perçoit Marie à cinq ans et qu'elle retrouve maintenant en songe. Tout comme le jardin de la Genèse, celui de la tante Françoise, au moins dans la mémoire de sa nièce, contient une végétation abondante et est arrosé par l'eau d'une rivière. Marie, au cours de sa descente, fait escale dans ce paradis.

Le paradis, lieu de délices et récompense des justes [...] apparaît le plus souvent comme un jardin avec sa verdure, ses fleurs et ses fruits, ses parfums, ses eaux-vives [...] et ses chants d'oiseau⁷⁵.

Ce mot de Marie-Cécile Guhl au sujet du jardin d'Éden ne décrit-il pas à merveille le paradis terrestre de Françoise? Quels beaux souvenirs reviennent à la mémoire de Marie!

Dans le sentier abrupt, qui descend vers la petite maison blanche et rouge, [elle] gambade, [elle] caracole, [elle] zigzague. Les fleurs [lui] font signes d'amitié, [elle] penche [son] visage sur leurs visages timides. [Elle] sen[t] la douceur de leur souffle et le frôlement des

⁷⁴Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 531.

⁷⁵Marie-Cécile Guhl, *op. cit.*, p. 19.

ailes des papillons qui voltigent autour d'[elle]. (CTG, p. 28)

C'est la nature dans son état originel précédant la chute, avant que le temps, les événements tragiques et la mort aient fait des ravages dans les vies de Marie et de sa tante.

Les réminiscences de Marie l'entraînent à la rivière qui l'a fascinée lorsqu'elle était petite fille.

[Elle] regarde tourner le carrousel des poissons minuscules autour des pierres en [s]'agrippant des deux mains au fil barbelé dont [elle] sen[t] encore la brûlure. [...] [Elle se] penche davantage et [elle aperçoit] le corps traversé de deux fils, une petite fille toute froissée. (CTG, p. 29)

«L'eau, écrit Bachelard, par ses reflets, double le monde, double les choses [...] double aussi le rêveur [...] en l'engageant dans une nouvelle expérience onirique⁷⁶.» Certains poètes de la littérature romantique, comme Novalis, reviennent souvent sur cette idée que «toute descente en soi est en même temps assomption vers la

⁷⁶Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 68.

réalité extérieure⁷⁷.» Le parcours de Marie ainsi que celui de tous les protagonistes féminins dans les romans de Gabrielle Poulin vont démontrer la véracité de cette pensée.

Toute descente suggère le redoublement et nous allons en relever plusieurs exemples au cours de cette étude. Mais pour le moment, notons que les prénoms de la tante et de la nièce

«se reflètent l'un dans l'autre [...] Marie voudrait recréer, sur [sa] page, l'espace du rêve dans lequel, au fond d'[elle-même] les deux vocables se rejoignent toujours: "Marie-Françoise".» (CTG, p. 27)

«Tu es la ressemblance» (CTG, p. 218) a peut-être chanté le miroir de l'eau quand Marie s'est penchée sur la rivière. C'est en dévoilant, par l'écriture, la vie de celle dont elle a reçu le nom que Marie réussira son projet de salut. On pourrait se demander pourquoi Marie revient si souvent à son enfance dans sa quête d'une identité authentique. Béatrice Didier explique que

⁷⁷Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 236.

l'enfance est cette «spacieuse cathédrale» où les femmes aiment à revenir, et à se recueillir là où il leur semble trouver leur véritable identité comme dans une nostalgie de leur intégrité originelle⁷⁸.

C'est vrai de Marie ainsi que de tous les protagonistes féminins que nous étudions de ce travail.

La lente recherche des liens qui attachent Marie, telle une soeur siamoise, à sa marraine se poursuit dans une chambre d'hôpital. Pierre Duchamp est mort et l'espérance avec lui. «Tout se bouscule. Les mots et les désirs. Les rêves et les regrets. Le passé et le présent. [Les destins de Marie et de Françoise] s'emmêlent une fois de plus.» (CTG, p. 43) Le récit qu'«elle est en train d'écrire» (CTG, p. 45) échappe à sa volonté consciente et elle glisse dans le cauchemar. Elle retourne vers l'église, y entre, mais «l'allée ne cesse [...] de s'allonger» (CTG, p. 44), les fleurs flétrissent et «le fiancé [...] tombe sur le tapis rouge, juste devant la balustrade.» (CTG, p. 45) Du fond de son enfer personnel, Marie/Eurydice entend une voix (celle d'Orphée?) qui l'appelle mais elle n'a pas le courage d'ouvrir les yeux.

⁷⁸Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 25.

(CTG, p. 44) Dans la divagation de Marie, les mariés rapetissent, deviennent lilliputiens, deux ornements de sucre qui «se tiennent debout [sur le gâteau de noces] au milieu d'une couronne de fleurs rouges.» (CTG, p. 45) «[Une] voix chaude et parfumée cherche toujours à [...] ramener [Marie] vers les étés de [son] enfance.» (CTG, p. 46) Ici, on est saisi par la douceur chaleureuse de la voix de Françoise. C'est la chaleur douce des tréfonds et des giron, le signe d'une profondeur qui invite au repos et à la sécurité. La descente que fait Marie suit en quelque sorte «le trajet génétique de la libido tel que le décrit l'analyse freudienne⁷⁹.»

Les songes de Marie ramènent les époux lilliputiens à la «petite maison blanche et rouge» (CTG, p. 28), la maison des poupées qui se trouve dans le jardin de la tante Françoise. En s'appuyant sur Gilbert Durand, Christian Chelebourg écrit avec justesse que:

la maison miniature échappe à l'oubli comme au temps [...]; elle est éternelle dans la mémoire de l'individu [...]. La rêverie lilliputienne inscrit son objet en dehors du temps, à l'abri des «vicissitudes des saisons»; elle est

⁷⁹Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 228.

l'expérience même de l'éternité intime. Y entrer, c'est rejoindre l'enfance, revenir à la mère⁸⁰.

Cette mise en miniature est un exemple de la quatrième structure mystique du *Régime Nocturne* de l'imagination, à savoir celle de la concentration qui tente de maîtriser le devenir par la répétition des instants temporels, et qui «manifeste explicitement le grand renversement des valeurs et des images auquel nous a habitués la description du *Régime Nocturne* des fantaisies⁸¹.» Marie se complaît dans la rêverie de cet univers de l'intimité lilliputienne. Comme dans toutes les rêveries de cette structure mystique de l'imaginaire, la rêveuse s'attache minutieusement aux moindres détails⁸².

De l'esprit de la femme éprouvée surgit le décor fantasmatique de ce royaume enchanté. En voici quelques éléments qui figurent dans cette hallucination délirante. Marie et Pierre réduits à la taille de deux poucets, échangent des vœux de mariage. «Le chœur invisible s'est

⁸⁰Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 69.

⁸¹Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 320-321.

⁸²Voir *Ibid.*, p. 316.

remis à chanter. À chacun de ses silences, la rivière vient caresser les flancs du jardin.» (CTG, p. 48) Rose, Solange et la poupée de son, les anciens jouets de la jeune Françoise, observent les mariés minuscules qui «jouent à cache-cache.» (CTG, p. 48) Marie et Pierre «se cherchent, se dissimulent, se laissent trouver.» (CTG, p. 48) Ces jeux constituent un rituel fortement sexualisé qui prépare l'union des éléments mâle et femelle.

Avant de continuer notre étude sur la rêverie de Marie, quelques réflexions d'ordre théorique s'imposent. Relevons d'abord le symbole du pouce. Image phallique, il signifie la force créatrice de la vie. Il s'agit pourtant «de phallus gulliverisé [...] mis en miniature [qui illustre] la "puissance du petit"⁸³.»

La *gulliverisation* s'intègre [...] dans des archétypes de l'inversion, sous-tendus [...] par les schèmes sexuels et digestifs de l'avalage, surdéterminée par les symbolismes du redoublement, de l'emboîtement⁸⁴.

Au moyen de ce fantasme lilliputien, Marie cherche à maîtriser les ténèbres néfastes du temps et de la mort par

⁸³*Ibid.*, p. 241.

⁸⁴*Ibid.*, p. 243.

l'inversion et l'euphémisme. L'accouplement de l'arbre et de la rivière engendre un fils. Tout comme le pouce, l'arbre, par sa verticalité, possède un symbolisme phallique. On songe à l'arbre de vie qui, en pénétrant Rachel, l'a enfantée à la vraie vie. Cet arbre est symbole de fertilité. Dans certaines cultures, la lune aussi est associée à la fertilité tant chez les animaux et les plantes que chez les êtres humains. Ainsi en est-il dans le songe de Marie. «[L]a lune prévoyante tisse les voiles d'un berceau.» (CTG, p. 49) L'amour du couple engendre un fils. Et un petit cheval de bois l'attend pour le porter «jusqu'au bout du monde.» (CTG, p. 49)

Mais tout refuge demeure précaire même celui qu'évoque l'imagination symbolique. Pierre et l'enfant restent prisonniers des Ombres et Marie risque de sombrer dans les ténèbres quand, des profondeurs, elle entend la voix de sa tante qui l'appelle: «Marie, je veux t'emmener avec moi et te guérir.» (CTG, p. 49) Ce n'est pas la première fois que la voix de la tante délivre Marie du désespoir.

Au cours de son retour au passé par l'écriture (voir CTG, p. 22), Marie a dû traverser plusieurs seuils. Comme Orphée, ce n'est que par étapes qu'elle parvient aux

profondeurs des enfers. Au cours de son cheminement, elle cherche à savoir pourquoi, après avoir traversé chaque porte, elle retrouve toujours sa tante Françoise.

Pourquoi est-ce encore ce couple de la femme et de l'enfant, depuis si longtemps séparées, qui lui apparaît au moment où [elle] cherche parmi des mots d'ombre, le chemin qui [la] conduira vers le centre de [son] propre mystère, ce désert où surgit et disparaît presque toutes les nuits le mirage d'une chambre d'enfants. (CTG, p. 22)

La marraine de Marie est morte depuis vingt ans. Comme chaque été, depuis l'âge de vingt-deux ans, Marie se retrouve dans la maison et le jardin d'antan. La lente descente qui a commencé à la suite du rêve d'une chambre d'enfants s'achève par une plongée au plus profond d'elle-même dans le jardin mythique des origines.

L'imagination de la descente veut que la personne qui rêve prenne beaucoup de précautions parce que son cheminement risque à tout instant de dégénérer en chute. Celle qui voit la descente en rêve «doit sans cesse se doubler [...] des symboles de l'intimité⁸⁵.» En effet, le redoublement et l'inversion sont utilisés avec constance dans la littérature de l'imaginaire. Il en est ainsi dans

⁸⁵*Ibid.*, p. 227.

le roman que nous étudions en ce moment. Marie apparaît comme le double de Françoise. En effet, elle n'a qu'à «regarder dans le grand miroir entamé. [...] Là au fond du miroir, c'est son image, c'est elle Françoise Martin.» (CTG, p. 21) Et la relation de Marie et de Françoise est si intime que les deux femmes peuvent communiquer sans prononcer un mot. Soeurs siamoises, elles se ressemblent physiquement et spirituellement. «[L]e destin de la plus ancienne, comme son nom, se reflète dans celui de la plus jeune⁸⁶.»

Mais Françoise a vieilli et, malheureusement, elle est maintenant morte. Dans la solitude du jardin, Marie songe que

sa main a tellement grandi qu'elle pourrait, elle aussi, contenir tout entière la main d'une petite Marie et la guider dans la recherche qu'elle entreprend à travers le secret des jours et des pages encore à venir. (CTG, p. 70)

C'est la tante, sa mère spirituelle, qui a enseigné à sa nièce les lettres de l'alphabet dans le jardin de sa maison. Maintenant, dans cet espace paradisiaque qui, par

⁸⁶Gabrielle Poulin, *La vie l'écriture*, op. cit., p. 352,

sa clôture, est intimement lié au féminin, Marie va offrir le don d'une nouvelle vie à sa tante. Pour ce faire, elle doit accomplir, par l'écriture, une sorte de rituel initiatique. Guidée par la main de la tante «à travers les allées de l'antique jardin, caché derrière des portes blanches, et sur le bord de la rivière» (CTG, p. 74), elle descend vers le passé et revit le temps de sa convalescence quand, privée de mari et de progéniture, elle a dû s'«habituer à vivre derrière un masque». (CTG, p. 75) Une question innocente adressée à sa marraine a ouvert les portes de la mémoire de Françoise. «"Ma tante, est-ce indiscret de vous demander pourquoi vous m'avez appelée 'Marie'?"» (CTG, p. 75)

En réponse, Françoise entraîne Marie dans le jardin de son passé. «Elle a appelé pour [elle], dans la lumière, les ombres et les fantômes qui ont présidé à sa naissance et l'ont entraînée sur une passerelle étroite au-dessus d'un double abîme.» (CTG, p. 73) Françoise a plongé «dans le jardin d'autrefois» (CTG, p. 76) et Marie l'a suivie dans ce périlleux passage. Au cours de la descente, les

«morts se lèvent⁸⁷» et cherchent un abri dans la mémoire de Marie. Peu à peu, pourtant, la pression de la main de Françoise sur les doigts de Marie se fait moins forte. «Il ne reste, sur [sa] page blanche que l'ombre de cette tête toujours penchée vers [elle], confondue maintenant avec la [sienne].» (CTG, p. 74) La tante Françoise est-elle éternellement perdue pour Marie?

On se souvient du mythe d'Orphée. C'est par sa musique que le héros réussit à pénétrer au fond des enfers. Et même si ses efforts ont essuyé un échec, sa musique perdure. La voix de Françoise ne résonne plus, mais d'une «ombre à l'autre, des appels inconnus, des mouvements fragiles vont seuls étendre le long fil de l'écriture.» (CTG, p. 74)

Dans notre introduction à *Un cri trop grand*, nous avons noté comment le tricotage d'un châle de baptême ressemble à la création d'un récit ou d'un conte. C'est que l'activité de tissage représente une certaine victoire contre le temps puisqu'elle est toujours ouverte sur la continuité. Ainsi, par leur qualité de perdurer, les

⁸⁷Henri Bosco, «L'exaltation et l'amplitude», op. cit., p. 266.

multiples fils de l'écriture que l'artiste tisse pour créer une oeuvre littéraire s'opposent à la donnée inéluctable du temps et de la mort. Les fileuses des mythes, légendes et contes possèdent des pouvoirs extraordinaires. Par exemple, il revient aux Moires de tisser et de couper à leur gré le fil du destin des êtres humains⁸⁸. Ainsi, la personne qui se lance dans l'écriture a un pouvoir tout puissant sur ses personnages. «La puissance des mots. Le droit de vie et de mort qu'ils s'arrogent quand on s'abandonne à leur pouvoir.» (*QPIST*, p. 116)

Marie aussi se rend compte de la puissance démiurgique de la création littéraire. C'est le fil d'Ariane, c'est-à-dire celui de l'écriture, qui va permettre à Marie de pénétrer le centre du labyrinthe qui n'est réservé qu'aux initiés. Elle explore péniblement les couloirs étroits du passé. Il lui semble avoir marché longtemps jusqu'à une sorte de pays antérieur dont elle n'a pu apercevoir que les portes blanches. C'est maintenant seulement qu'elle «va tenter de les franchir. Elles sont innombrables.» (*CTG*, p. 74) C'est le fil de l'écriture qui guide Marie-

⁸⁸Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 370.

Françoise à la recherche des morts et des souvenirs refoulés dans son subconscient.

Des reposoirs de la mémoire, leurs images confuses sortent, pressent, cherchent l'issue libératrice: et un monde en [Marie-Françoise] s'organise de fantômes qui s'élancent vers la vie. Ils veulent prendre corps, se réincarner⁸⁹.

Plus efficace qu'Orphée, Marie, au moyen de la puissance des mots, va ressusciter sa tante et suivre sa vie à travers les pages à venir. Comme elle l'écrit à la fin du «Récit de Marie-Françoise», c'est «grâce au pouvoir que vous m'avez confié, tante Françoise, [que] vous voici de nouveau bien vivante, au début d'une toute nouvelle vie, dans ce qui fut votre univers.» (CTG, p. 78)

Les Mensonges d'Isabelle

À l'exemple de Marie dans *Un cri trop grand*, Isabelle entreprend par l'écriture une descente dans le labyrinthe de l'inconscient à la recherche de l'autre, ici sa mère biologique. En la retrouvant, elle espère découvrir son identité véritable puisque c'est toujours l'autre qui

⁸⁹Henri Bosco, «L'exaltation et l'amplitude», op. cit., p. 267.

détient la clé de notre identité. Elle pourrait, songe-t-elle:

Recommencer. [...] Effacer le faux nom et jusqu'au prénom qu'ils ont imposé à l'enfant nue en guettant sur son visage tremblant, l'apparition miraculeuse de leur air de famille.
(*MI*, p. 10)

Dès sa tendre enfance, Isabelle ne cesse de chercher cette «femme mystérieuse» (*MI*, p. 16), pourtant elle «tremble d'imaginer seulement cette confrontation.» (*MI*, p.16) Déjà dans ses barbouillages la fillette commence sa quête d'identité. «Elle s'invente un monde à sa mesure. Elle se cache quelque part derrière ces objets mystérieux.» (*MI*, p. 13) Cette recherche d'elle-même se poursuit dans de minuscules calepins noirs qu'elle dérobe à la vue de Suzanne. Elle examine «l'univers interdit» (*MI*, p. 15), celui de sa vie intime, afin d'inscrire ses désirs et ses rêves sur les pages blanches. Elle fabrique «une histoire d'amour. Toujours la même qui s'interrompt brusquement» (*MI*, p. 15) lorsque celle qui l'a mise au monde l'a abandonnée. Sans cesse, elle cherche à découvrir parmi les passantes celle à qui elle doit certainement ressembler. Toutefois, elle n'est même pas certaine si

elle veut la rencontrer dans la vie réelle. N'est-elle qu'une image? Et, tant «d'images l'ont déçue, qu'[elle] avait formées amoureusement de [s]a propre substance. L'une après l'autre. Des chimères.» (MI, p. 39)

En grandissant, Isabelle continue de se forger des chimères dans les pages de son calepin noir. Toujours elle poursuit sa recherche de l'Autre qui est à sa ressemblance. Mais elle n'arrive qu'à une impasse. «Le même mur se dresse devant [elle] sans porte ni fenêtre.» (MI, p. 29) C'est aussi dans les calepins qu'Isabelle décrit ses conflits de personnalité avec Suzanne et son amour pour son père adoptif et son frère. En effet, elle aime Daniel «[son] frère, [son] amour [...] sans réserve.» (MI, p. 29)

C'est dans les calepins noirs qu'Isabelle fait l'exploration de sa vie intérieure, de ses désirs, de ses joies et de ses peines. Cette activité créatrice est essentielle pour arriver à se connaître et à s'épanouir. Hélas! La possibilité que Suzanne trouve ses écrits et les juge honteux, contraint la liberté d'expression d'Isabelle. Aussi, n'écrit-elle qu'en cachette et détruit-elle ses pages à mesure qu'elle les compose.

Une observation de Béatrice Didier s'applique bien ici lorsqu'elle note que l'«écriture [de la femme] est souvent cachée, occultée, non pas tant parce qu'elle est absolument interdite, mais parce qu'elle est ressentie comme coupable⁹⁰.» C'est important pour une femme qui veut écrire en toute liberté de s'éloigner de sa famille⁹¹. C'est ce qu'a fait Florence dans *La Couronne d'oubli* (CO, p. 177). Isabelle à son tour s'éloigne des siens pour se rapprocher de l'université où elle prépare une maîtrise en lettres. Seule dans un «tout petit appartement [elle peut] avoir accès à un autre monde.» (MI, p. 31) Le mur de son salon,

couvert de livres [...] lui apparaît plus transparent qu'un mur de verre. [Elle] le traverse comme par enchantement. Tout de suite [elle reconnaît] des figures, des paysages [...]. Là, tout a un sens. [...] Il y a de la place pour une Isabelle vivante parmi tous ces vivants qu'elle entend autour d'elle. (MI, p. 31-32)

Dans sa recherche d'identité, la jeune étudiante s'appuie sur l'imaginaire. Il y a chez elle l'impression qu'une fausse identité lui avait été imposée. Elle est, croit-elle, «pleine de faux plis». (MI, p. 31) Maintenant

⁹⁰Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 16.

⁹¹*Ibid.*, p. 13.

qu'elle s'est échappée de l'univers contraignant de Suzanne, elle va pouvoir «tout reprendre à zéro.» (MI, p. 30) Pour ce faire, il lui faudra descendre, par l'écriture, jusqu'à son être intime et recommencer. Là-bas dans le passé, pourra-t-elle construire une histoire personnelle et découvrir son vrai visage?

Le nom qu'elle porte l'a toujours fascinée. Aussi, entame-t-elle sa quête de soi en méditant sur ce nom. Isabelle? Sur l'étendue toute blanche de la page, écrire ce nom seulement. Comme un mensonge d'abord, puis comme un défi. Isabelle? Isabelle? «[Elle s]'enveloppe de mots et de rythmes dangereux. Une longue nuit commence.» (MI, p. 32) La nuit, la pensée rationnelle cède la place à l'imagination et au rêve.

Gilbert Durand observe que Novalis et les psychanalystes modernes comprennent bien «que la nuit est symbole de l'inconscient et permet aux souvenirs perdus de "remonter au coeur" pareil aux brouillards du soir⁹².» En effet, chez ce poète allemand «la nuit est valorisée [...]

⁹²Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 249.

parce qu'elle est la source intime de la réminiscence⁹³.» À l'exemple de soeur Anna dans *Cogne la caboche*, c'est pendant la nuit qu'Isabelle commence sa descente dans l'inconscient et, tout comme chez la religieuse, c'est l'écriture qui la guide dans l'obscurité.

Des souvenirs vagues, involontaires, remontent à la surface de la mémoire d'Isabelle. «Il y a très longtemps [songe-t-elle], Caroline n'existait pas.» (MI, p. 33) Caroline est la jeune infirmière qui va épouser Daniel. Isabelle, qui a présenté Caroline à son frère, la considère maintenant comme une rivale. Elle aime tellement ce grand frère! Mais elle sait aussi que l'amour d'un frère pour une soeur est une chose fragile. À l'infirmière, elle donne le sobriquet de «Pandora». Ce nom n'évoque-t-il pas Pandore, cette femme de légende qui a répandu tous les maux sur la terre? L'évocation de Daniel et de Caroline rappelle l'incident du chat quand le frère et la soeur ont passé la nuit ensemble⁹⁴. Certains qualifieraient cette nuit de scandaleuse et l'amour d'Isabelle et de Daniel d'incestueux. Le complexe d'Oedipe, tel que l'explique

⁹³Loc. cit.

⁹⁴Voir supra, p. 217.

Freud, est caractérisé par l'attachement jaloux pour le parent (ou frère ou soeur) du sexe opposé ainsi que l'ambivalence affective à l'égard de l'autre⁹⁵. Toutefois, pour la très jeune fille, c'est une époque où elle «se figur[e] un désir diffus, sans loi et sans entrave⁹⁶.» L'affection inusitée d'Isabelle pour Daniel se prolonge pourtant bien au-delà de l'enfance. Au cours de son regard rétrospectif, elle se souvient des fois où son père et Daniel venaient la chercher au pensionnat. Et Isabelle réfléchit:

Daniel [...] me traitait comme une enfant [...mais] du moins s'occupait-il de moi, pauvre fille de quatorze ans, en pleine crise de puberté, le coeur rempli de ses amours impossibles, partout prisonnière de ses désirs.
(*MI*, p. 148-149)

Chaque fois que son frère revoit Isabelle après sa semaine au pensionnat, il l'embrasse sur les joues. Mais ces petits baisers innocents éveillent la sensualité d'Isabelle. Dans son retour au passé, elle se souvient des moments de tendresse, et elle songe:

⁹⁵Voir Freud, Sigmund, *Le Petit Robert 2*, sous la direction de Paul Robert, Montréal, Les Dictionnaires ROBERT-CANADA, S.C.C., 1993, p. 685.

⁹⁶Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 24.

Je me caressais sur sa figure, je me prenais dans ses bras. «Mon amour, mon amour.» Un plaisir étrange, toujours nouveau, m'envahissait et me faisait frissonner. Je me recroquevillais et finissais par m'endormir en répétant mille fois: «Daniel, mon amour» [...]. (MI, p. 149)

Un amour incestueux? Anormal? Marie-Louise Von Franz affirme que ce fantasme n'est qu'une étape normale chez le jeune dans l'évolution du moi et dans sa maturation⁹⁷. Cette collaboratrice et, à l'occasion, continuatrice de la théorie de Carl Gustav Jung, observe que «le personnage du frère aîné [...] y est paré de vertus magiques et présenté comme porteur du salut ou le maître de sagesse⁹⁸.» Au cours de son exploration intérieure, Isabelle va admettre que son amour pour Daniel a évolué avec le temps. Elle voit qu'il l'aime comme un frère doit aimer sa soeur, et qu'il lui garde invariablement «toute sa tendresse fraternelle.» (MI, p. 123)

⁹⁷Marie Louise Von Franz, *La Femme dans les contes de fées*, Avant-propos et traduction de Francine Saint-René Taillandier, Paris, La Fontaine de Pierre, 1979, p. 49.

⁹⁸*Ibid.*, p. 49-50. Notons que nous avons pris quelques libertés avec ce texte. C'est bien de l'attrait homosexuel dont parle Marie-Louise Von Franz. Toutefois, à notre avis, ces observations s'appliquent tout aussi bien aux relations d'Isabelle et de Daniel.

Dès son enfance, nous voyons qu'Isabelle ressent un besoin vital d'écrire. En effet, elle «ne pouva[i]t pas ne pas écrire.» (MI, p. 63) Il s'ensuit que la descente en elle-même entraîne nécessairement une réflexion sur l'écriture. Dans le refuge de son appartement, libérée de la surveillance de Suzanne, Isabelle peut revivre à nouveau le jour où elle découvre que Suzanne lit le calepin bleu qui renferme son journal intime. «A-t-elle hésité au moment d'ouvrir pour la première fois, le cahier bleu qui exerçait sur elle une si étrange fascination?» (MI, p. 54) La fillette avait confié aux pages vierges du cahier des portraits de femmes qu'elle aimait, son besoin d'amitié et son amour pour Bernard et Daniel. «Le nom de Suzanne n'apparaît pas une seule fois dans toutes ces pages comme si elle n'existait pas. Mademoiselle se cherche une mère!» (MI, p. 56)

Combien perspicace est cette remarque de Suzanne! C'est à partir du moment où Isabelle détecte l'indiscrétion de sa mère adoptive qu'elle commence à pratiquer deux écritures. Elle consigne les faits les plus banals «au cahier à l'usage de Suzanne» (MI, p. 63), mais elle n'y inscrit aucune expression de sentiment personnel. On songe

à la réaction de Michelle en lisant le *Livre de raison* de sa grand-mère⁹⁹. La vraie vie d'Isabelle, comme celle de Virginie, est absente des livres en question.

Le calepin noir, «ce tout petit espace blanc, fermé par deux portes noires, était le seul lieu où [Isabelle] pouvai[t] être [elle-même].» (*MI*, p. 63) Pourtant, même «quand [elle] écrivai[t] dans [s]on véritable journal personnel» (*MI*, p. 63), elle se rendait compte de «la pauvreté de [s]es mots» (*MI*, p. 63) pour exprimer ses sentiments et émotions. Mais même si les mots lui paraissent impuissants à représenter la grande intensité de ses «enthousiasmes et de [s]es désespoirs» (*MI*, p. 63), chaque fois qu'Isabelle écrit, elle sent qu'elle avance vers la connaissance d'elle-même. «Comment [se demande-t-elle] aurais-je pu persévérer autrement dans cette aventure qui m'apparaît encore aujourd'hui aussi nécessaire qu'irrationnelle?» (*MI*, p. 63)

Retirée dans la paix de son logement, Isabelle poursuit sa réflexion sur l'écriture ainsi que sa recherche d'elle-même. Ses réminiscences, qu'elle inscrit sur les

⁹⁹Michelle regarde le *Livre de raison* et «cherche en vain l'expression de quelque sentiment personnel» Gabrielle Poulin, *Le Livre de déraison*, op. cit., p. 28.

pages de son calepin, la portent en arrière jusqu'à une journée de son adolescence. C'était l'automne, se rappelle-t-elle. Les mains débordantes de

feuilles rouges et dorées, [...] je me suis précipitée dans ma chambre. [...] J'ai déposé mes feuilles en tas sur mon lit blanc et j'ai commencé à les étendre une à une avec soin comme pour en faire une courtepointe. (MI, p. 58)

Ces feuilles, a-t-elle songé, peuvent certainement être disposées de différentes manières pour créer une «toile aux possibilités infinies.» (MI, p. 58)

Il est intéressant de noter le parallèle qu'établit Isabelle entre les feuilles et les mots. Ceux-ci, bien agencés par l'artiste, ne possèdent-ils pas un potentiel illimité? Ne pourraient-ils pas engendrer une ascendance ainsi qu'une histoire personnelle pour le protagoniste féminin du roman? Les virtualités que présentent les feuilles à l'imagination de la jeune étudiante, ainsi que les mots, évoquent un kaléidoscope dont le fond est occupé par des fragments mobiles de verre colorié et les côtés par les miroirs angulaires. Ébranler ce petit instrument cylindrique produit d'infinies combinaisons d'images aux

multiples couleurs. Isabelle avoue que devant les feuilles elle était

obsédée comme un joueur qui déplace les pièces d'un échiquier, mais [elle] n'avai[t] pas d'adversaire, seulement le désir insatiable de réaliser une plus grande harmonie, de créer, devant [elle] un instant de pure beauté. Que chaque feuille, même celles aux teintes les plus discrètes, ait la chance de devenir à son tour le centre autour duquel les autres se répandraient comme autant de rayons. (MI, p. 58)

Au moyen du solfège, le héros Orphée compose une musique qui apprivoise les démons et ainsi il parvient au fond des enfers. De la même façon, Isabelle doit découvrir son «centre» absent¹⁰⁰ et chercher le salut par le pouvoir créateur.

Entraînée par «un immense désir» (MI, p. 68), Isabelle continue d'évoquer ses souvenirs. La rivière «claire et transparente» (MI, p. 80) qui, autrefois, surgissait dans ses rêves de petite fille, est la figure de sa descente vers le passé. Suzanne l'a bien avertie que la «rivière est traîtresse» (MI, p. 80) et ses eaux souillées. Mais, tout comme les autres principaux personnages féminins dans les romans de Gabrielle Poulin, Isabelle refuse la voie qui

¹⁰⁰Voir supra, p. 191.

va en ligne droite vers un avenir disposé d'avance. Ce trajet ferait d'elle une poupée «qui dit papa, maman, lolo, pipi, dodo.» (MI, p. 72). Comme tous les protagonistes féminins chez Gabrielle Poulin, Isabelle adopte les méandres de la rivière (de l'inconscient). Ainsi, la jeune Isabelle rêve qu'elle s'étend sur la rivière et se laisse bercer doucement par le flot. Puis, la «rivière [l]'emporte. Tout à l'heure, [elle va] descendre tout au fond et marcher sur les galets qu'[elle] voi[t] luire et bouger. [Elle] n'entend[...] plus rien.» (MI, p. 80)

En évoquant ce rêve par l'écriture, Isabelle accomplit une sorte de rituel initiatique. Le contact avec l'eau est régénérateur. En effet, l'eau opère une renaissance. Elle «efface l'histoire, car elle rétablit l'être dans un état nouveau¹⁰¹.» L'immersion dans cette substance primordiale

symbolise la régression dans le préformel, la régénération totale, la nouvelle naissance, car une immersion équivaut à une dissolution des formes, à une réintégration dans le mode indifférencié de la préexistence; et la sortie

¹⁰¹Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 377.

des eaux répète le geste cosmogonique de la manifestation formelle¹⁰².

Le thème de la noyade s'insère bien ici. L'imagination humaine prête un caractère profondément féminin et maternel à l'eau. Se noyer c'est réintégrer les eaux de la matrice, retrouver les quiétudes d'avant la naissance, abolir l'histoire personnelle, somme toute, retrouver la mère, pour ensuite renaître. Isabelle pourrait bien recommencer, commencer sa vie.

Ce n'est pourtant que dans l'imaginaire qu'Isabelle peut recommencer l'aventure de la vie. À cette fin, elle «s'invente un monde à sa mesure [...]» (MI, p. 13) et tente de créer des mères substituts. Par l'écriture, elle retrace la recherche incessante qu'elle a effectuée, depuis son enfance, de «la femme qui l'a mise au monde [...]» (MI, p. 73) «Il y a eu une Louise un jour. Une Solange. Une Françoise. Une Marie.» (MI, p. 82). Mais la «peur de [s]e tromper» (MI, p. 82) la retient à une certaine distance de ces femmes. Isabelle reconnaît la nature

¹⁰²Mircea Éliade, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 165. Voir aussi Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., p. 377.

chimérique de sa quête de l'Autre. Elle poursuit pourtant son exploration du passé.

Je dois tout reprendre depuis le commencement [écrit-elle]. M'avancer de moi-même vers cette rivière qui luit devant moi. [...] Isabelle. Isabelle. Isabelle. Celle-ci est une étrangère. Où va-t-elle? D'où vient-elle? À quelles ombres avait-elle donc emprunté le prénom trop vaste qui flotte comme un vêtement vide? (MI, p. 84)

À la recherche de l'origine de son prénom, le protagoniste féminin évoque les Isabelle de l'histoire de la France, de la Castille et de l'Espagne. Puis, elle fait escale en Nouvelle-France. Y avait-il des Isabelle parmi les Filles du Roi, se demande-t-elle? Elle se voit circulant «au milieu d'elles.» (MI, p. 84) N'a-t-elle pas «des dizaines de mères[...]»? (MI, p. 85) Isabelle imagine une généalogie féminine afin d'établir une filiation maternelle.

Orphée, au cours de sa descente aux enfers, a peut-être réfléchi sur le destin qui lui a arraché son principe vital, son Eurydice. Quant à Isabelle, elle songe à la mère qui l'a abandonnée à sa naissance. C'est ce manque qu'elle cherche à combler en descendant vers le passé par l'écriture.

À l'exemple de tout rêve de descente, le voyage en soi qu'effectue Isabelle est caractérisé par sa lenteur¹⁰³. La jeune femme se découvre graduellement. Un séminaire de maîtrise ayant comme thème les relations familiales dans le roman québécois facilite sa quête d'identité en lui permettant de se définir par rapport aux personnages des romans. L'imagination d'Isabelle la laisse entrer sans gêne «dans l'univers romanesque des autres comme on entre chez soi, de circuler à l'aise au milieu des héros de romans, de devenir [elle-même] chacun des personnages qu['elle] aimai[t].» (MI, p. 89)

À l'intérieur de ce séminaire la jeune étudiante choisit d'étudier, en particulier, l'inclusion du père dans les romans. Mais, inévitablement, ce sujet a conduit Isabelle à examiner les relations entre frères et soeurs. Quand elle a présenté les résultats de ses recherches, une remarque du professeur l'a étonnée. «Si j'ai bien compris votre thèse, Isabelle, vous prétendez que, depuis ses origines, le roman québécois baigne dans des eaux incestueuses?» (MI, p. 90) Jamais Isabelle n'aurait pensé

¹⁰³Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 227-228.

que l'attachement tendre qui l'unissait à son frère pouvait être qualifié d'incestueux. Est-ce possible? Ainsi le protagoniste féminin des *Mensonges d'Isabelle*, en analysant les relations fraternelles des soeurs et des frères fictifs, a-t-il été entraîné à réexaminer ses propres rapports avec son frère Daniel.

La participation d'Isabelle au groupe de travail universitaire lui offre non seulement l'occasion de mieux se connaître, mais aussi de rencontrer les deux collègues et amis (Jacques et soeur Anne) qui vont faciliter sa quête d'identité. La religieuse, en particulier, remplira une fonction essentielle dans l'épanouissement du protagoniste féminin du récit. Isabelle se rappelle que dès leur première rencontre elle se sentait proche de soeur Anne «comme si elle comprenait tout ce qu'[elle] ne [s]e croi[t] pas capable d'exprimer.» (MI, p. 98-99) Puis certains aspects de la vie des deux femmes présentent des traits communs. Par exemple, toutes les deux ont quitté les leurs, l'une pour entrer au couvent, l'autre pour se rapprocher de l'université. Une différence essentielle, pourtant, les sépare. Soeur Anne, membre d'une communauté

religieuse, paraît aux yeux d'Isabelle «sereine, maîtresse d'elle-même.» (MI, p. 98) Mais, songe la jeune étudiante,

[j]e n'ai pas su, moi briser le noeud qui me retient dans l'univers d'avant l'enfance. Un noeud invisible que je cherche à tâtons, dans mon ventre, dans ma tête, qui pèse de tout son poids sur chacun de mes jours. [...] Isabelle n'est jamais née. Isabelle ne mourra pas. Qui est cette jeune fille-là qui se débat seule contre le néant? (MI, p. 99)

La nostalgie du paradis originel et l'envie du retour à la mère coexistent intimement chez elle avec le désir d'affranchissement de l'espace protecteur mais délimité de la vie intra-utérine. C'est la mère qui, en accouchant, accorde à la fois une identité (quoique encore informe) à l'enfant et le délivre de la captivité de la matrice. Mais Isabelle sent qu'elle n'a jamais connu cette délivrance. N'a-t-elle pas été «condamnée [...] à vivre à l'écart d[']elle-même, à n'être jamais qu'une enveloppe? Vide.» (MI, p. 16)

Nous avons déjà signalé que les barbouillages de la jeune Isabelle manquaient invariablement d'un centre¹⁰⁴. Or, dans l'imagination humaine, le désir de l'innocence

¹⁰⁴Voir *Les Mensonges d'Isabelle*, p. 13. Voir aussi supra, p. 188-189.

originelle comporte un profond désir de retour, de *regressus ad originem*. Et Marie-Cécile Guhl note que la «nostalgie du paradis est toujours solidaire d'une réintégration du Centre, c'est-à-dire de l'origine, ces deux images se recoupant l'une l'autre¹⁰⁵.»

Les images de l'intimité et du retour à la mère s'insèrent dans le *Régime Nocturne* de l'imagination qui peut aller jusqu'à anéantir

«la descente et la coupe», pour reprendre les exemples typiques de M. Durand. [Elles (les images)] invitent à adhérer aux choses, à leur intimité, à s'immerger en refusant toute séparation, toute antithèse, toute lutte¹⁰⁶.

La régression à l'état embryonnaire qu'Isabelle effectue par l'écriture est une sorte de mort initiatique. Dans l'imagination humaine, la matrice représente aussi une tombe¹⁰⁷. Gilbert Durand, en se référant à *La Terre et les rêveries du repos* de Gaston Bachelard, souligne que le «ventre maternel [et le] sépulcre [...] sont vivifiés par

¹⁰⁵Marie-Cécile Guhl, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁶Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁷Voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 269-270.

les mêmes images: celles de l'hibernation des germes et du sommeil de la *chrysalide*¹⁰⁸.» Le sépulcre est euphémisé en sommeil mais le sommeil n'est que promesse d'éveil¹⁰⁹.

À l'exemple d'Orphée, Isabelle descend dans son enfer intérieur. Ce faisant, elle accomplit par l'écriture un rituel initiatique qui permettra sa renaissance subséquente. Mais avant que ne se réalise ce renouveau, Isabelle doit aller jusqu'au bas-fond de son inconscient.

Au contact de la mère substitut que lui rappelle soeur Anne, les images de la descente qui se manifestent dans l'écriture d'Isabelle se multiplient. Le vocable soeur Anne évoque pour elle des «soeurs» qu'on retrouve dans la littérature et l'histoire québécoise. (MI, p. 104) Elle cherche à tâtons à créer des liens de parenté. «Mina, soeur Anne, Madeleine, Catherine, Marguerite, et cette chère Mère Marie qui veille sur [s]a mémoire et [s]es rêves.» (MI, p. 104) Puis, plus près d'elle, Isabelle rappelle sa grand-mère paternelle, Ange-Ève.

[Elle] essaie de dessiner les traits de [s]on propre visage sur l'ombre unique que ces femmes

¹⁰⁸*Ibid.*, p. 270.

¹⁰⁹*Ibid.*, p. 272.

projettent jusqu'ici. Mais [s]on visage grandit et perd la précision de ses contours. [Elle] ne sai[t] plus, [elle] n'[a] jamais su qui [elle est]. (MI, p. 104)

C'est surtout dans l'imaginaire qu'Isabelle cherche un point d'appui pour sa quête identitaire. Elle poursuit sa vie, pourtant, dans le monde réel. Et c'est l'harmonie réciproque et essentielle qui doit exister entre le réel et l'imaginaire que cette jeune fille sensible et rêveuse doit découvrir si elle veut s'épanouir. Isabelle nous fait songer à une sculpture de Salvador Dali, *Alice au pays des merveilles*¹¹⁰, où l'artiste catalan représente une fillette qui explore l'univers de l'imaginaire. Néanmoins, à ses pieds repose une béquille pour maintenir en équilibre la faible notion de la réalité, toujours susceptible de s'enfuir.

L'imaginaire¹¹¹ risque fréquemment de l'emporter sur le réel chez Isabelle. Tout comme la fillette dans la sculpture de Dali, elle a besoin d'une «béquille» pour maintenir l'accord précaire entre les deux côtés du miroir.

¹¹⁰Cette sculpture est exposée à l'Espace Dali, à Montmartre, Paris.

¹¹¹Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., p. 223.

L'extrait que nous allons maintenant examiner en est un exemple frappant. Dans ce passage, la magie de l'écriture conduit Isabelle jusqu'à l'enfance. Elle évoque la mémoire d'une soirée chez elle devant les flammes qui dansent dans le feu du foyer:

Son père est un dieu qui a créé pour elle un univers vivant. [...] Ici, des enfants, des femmes, des hommes entourent un magnifique cheval qui se cabre. La crinière rouge jette des étincelles; les sabots soulèvent une poussière dorée. Soudain des dizaines de chevaux surgissent de partout. [...] Ils se mettent à tourner, tourner. Sur le grand cheval blanc, quelqu'un a jeté la petite fille aux longs cheveux sombres qui est emportée seule, au milieu du carrousel en démente. (MI, p. 113.)

Ce soir, Bernard a invité sa petite-fille à voyager dans le royaume de l'imaginaire où dominent les pulsions de l'inconscient. Le cheval, un symbole polyvalent et complexe, surgit dans les songes de la fillette. Revivant ce souvenir, Isabelle l'adulte tente d'inscrire cette chimère sur les feuilles de son cahier. Mais les pulsions souvent déchaînées peuvent mener à la folie. Porteur à la fois de vie et de mort, le cheval archétypal peut être

destructeur surtout quand il est lié au feu¹¹². Sans contrôle sur la vie consciente, le carrousel des chevaux devient rapidement un tourbillon où la raison risque de se perdre¹¹³. Mais, «deux mains glacées qui se posent sur ses yeux» (MI, p. 113) retiennent la petite fille dans la vie réelle. C'est Daniel, écrit Isabelle, le frère tant aimé, qui l'a tirée de l'univers des songes où elle était sur le point de sombrer.

Dans l'extrait des *Mensonges d'Isabelle* que nous venons de décrire, l'enchâssement des couleurs dans le récit mérite aussi d'être noté¹¹⁴. Gilbert Durand n'a-t-il pas précisé que les «rêveries de la descente nocturne appellent tout naturellement l'imaginaire coloré des teintures¹¹⁵?» Et l'imagination des couleurs qui est liée au grand schème de l'avalage, nous renvoie à l'archétype

¹¹²Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 223.

¹¹³À ce sujet, voir Marie-Louise Von Franz, *op. cit.*, p. 57.

¹¹⁴Nous citons «la crinière rouge», «une poussière dorée» et «le grand cheval blanc», *Les Mensonges d'Isabelle*, *op. cit.*, p. 113.

¹¹⁵Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 251.

féminin et maternel¹¹⁶. De plus, soulignons que le cheval est à l'image du ventre de la mère. Selon la légende grecque, le cheval de Troie porte en son sein les ennemis de cette ville antique de l'Asie Mineure¹¹⁷.

Isabelle ne cesse de poursuivre l'image de la mère. C'est en retrouvant «la splendeur blanche des origines» (MI, p. 163) qu'elle va pouvoir découvrir sa vraie identité. Elle a toujours confié à son journal personnel les étapes de cette recherche de son alter ego, ainsi que de la physionomie des «mères» imaginées. Quand Isabelle rencontre soeur Anne elle sent que sa longue quête achève. Elle voudrait faire entrer cette religieuse tendre et compréhensive «dans l'univers de [s]es songes.» (MI, p. 144).

Toutefois, Isabelle ne réussit pas à trouver les «mots précis» (MI, p. 161) pour fixer les traits du visage de soeur Anne sur la blancheur des feuilles. Chaque fois qu'elle quitte la religieuse, elle emporte avec elle «des formes, des sons, des couleurs.» (MI, p. 161) Mais, une

¹¹⁶Ibid., p. 253.

¹¹⁷Voir Gilbert Durand, op. cit., p. 229. Voir aussi Nadia Julien, *Grand dictionnaire des symboles et des mythes*, Allier (Belgique), Marabout, 1997, p. 78.

fois seule, Isabelle tente de la décrire et s'aperçoit que «une fois de plus, les mots [1]'avaient trahie. L'image de [s]on amie avait glissé dans le silence.» (MI, p. 161) Mais au cours d'une randonnée en chaloupe avec la religieuse, cette amie lui donne «ses propres mots et ses propres images en même temps qu'elle l'entraînait vers sa rivière secrète.» (MI, p. 162) C'est un rite initiatique que va effectuer Isabelle. Très riche en images et symboles, cette cérémonie d'initiation affranchira ici le protagoniste féminin de ses doutes et de ses obsessions, et lui permettra de renaître symboliquement.

À la suite d'Isabelle, retraçons par l'écriture les grandes étapes de ce périple qui évoque la descente d'Orphée aux enfers, une descente toujours axée sur une résurrection. Soeur Anne et Isabelle se reposent au chalet de la communauté. La religieuse invite son amie à se promener avec elle sur le lac qui longe le chalet. Voici comment Isabelle décrit cette excursion.

J'étais assise avec elle sur le bout de la chaloupe et je regardais venir à notre rencontre les pins et les hautes épinettes qui paraissaient se détacher de la montagne. Bien vite, je m'aperçus que nous ne pourrions pas aborder sur l'autre rive: les racines des arbres avaient rongé tout le littoral. Puis nous fûmes tout à

coup encerclées par les grandes mains vertes des
nénuphars. (MI, p. 166)

La chaloupe à rames entoure totalement les jeunes femmes. Ainsi, l'embarcation possède-t-elle le symbolisme du contenant à l'image de la matrice et représente une demeure intime. C'est un retour aux origines de la vie qu'effectue Isabelle. Symboliquement, elle «meurt» mais cette «mort» porte la promesse d'une résurrection.

Il est important également de noter l'image des racines qui empêchent la chaloupe d'«aborder l'autre rive» (MI, p. 166) du lac. La racine, écrit Gaston Bachelard, est «un mot inducteur, un mot qui fait rêver [...]. [I]l fera descendre le rêveur en son passé le plus profond, dans l'inconscient le plus lointain[...]»¹²⁸. C'est au plus profond de sa psyché que doit voyager Isabelle. La chaloupe qu'elle emprunte pour réaliser ce trajet évoque la barque de Charon, le nocher infernal de la mythologie grecque, qui a conduit le héros Orphée à travers l'Achéron, au royaume des morts.

¹²⁸Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 293-294.

Néanmoins, cette descente aux enfers se double d'un projet de retour. La mort n'est pas finale. Cette barque, écrivent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant en s'appuyant sur Gaston Bachelard, est cercueil mais elle est aussi berceau symbole de sécurité. Tout comme dans le conte d'*Alice au pays des merveilles*, les songes d'Isabelle doivent s'appuyer sur la vie réelle. C'est soeur Anne qui détache le cordon ombilical et libère Isabelle du pays des rêves où elle risque de sombrer. Voici comment Isabelle décrit cette délivrance:

[Soeur Anne] fit manoeuvrer la chaloupe de façon à la rapprocher d'un cercle lumineux et chatoyant au milieu duquel une fleur étrangement précoce venait tout juste d'éclore. [...] Soeur Anne cueillit la fleur après avoir coupé la tige d'un geste très net [...] et elle la déposa dans mes mains tendues. J'eus l'impression de saisir le corps doux et rond d'un petit oiseau blanc. D'un tout petit enfant. (MI, p. 166)

Toutefois, la cérémonie n'est pas terminée. Auparavant, il faudra que la religieuse ouvre son coeur à Isabelle. En se remémorant cette occasion, la jeune fille s'interroge ainsi: «A-t-elle senti que, malgré toute ma bonne volonté, je ne pourrais me confier à elle aussi longtemps qu'elle ne m'aurait pas invitée à la rejoindre

dans son passé?» (*MI*, p. 162) Robert Viau observe avec justesse la ressemblance de soeur Anne avec Françoise dans *Un cri trop grand*. «De même, [...] Françoise s'était confiée à Marie-Françoise afin qu'à son tour la jeune fille puisse se raconter¹²⁹.»

Il reste une dernière étape à franchir avant que ce rituel s'achève et qu'Isabelle puisse vivre et écrire sans le soutien de soeur Anne. C'est la pénétration de l'espace sacré. Isabelle tente de recréer les images de cette expérience insolite sur les feuilles blanches. Elle revoit la rivière, la rivière que les deux amies ont remontée et la grève où elles ont accosté. Puis, elle songe à «la course endiablée» (*MI*, p. 174) qui les a menées vers une montagne. Un symbole important de l'imagination, la montagne représente à la fois le centre et l'axe du monde ainsi que le séjour des dieux. Comme telle, la montagne est un lieu sacré¹³⁰. Dans les initiations primitives, l'ascension de la montagne (ou d'un poteau rituel) permet

¹²⁹Robert Viau, *op. cit.*, p. 378.

¹³⁰Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 646.

d'accéder au ciel¹³¹. Dans les initiations primitives l'escalade précède directement la nouvelle naissance. Mais retournons au récit.

Une cédrière se dresse devant la montagne, la rendant difficile d'accès. Dans son cahier, Isabelle écrit: «À quelques pas d'une rangée de cèdres, qui montent la garde comme à l'entrée d'un sanctuaire, nous nous immobilisons.» (MI, p. 174) Isabelle croit entendre battre le coeur de la terre. Elle se laisse tomber. Elle a envie de se coller «sur cette poitrine trop lointaine pour sentir battre un à un, dans [s]a chair, les coups sourds de ce coeur inaccessible.» (MI, p. 175)

Dans certaines civilisations anciennes, c'était la coutume, note Mircea Éliade, de poser le nouveau-né sur le sol afin que la Terre entière lui assure une protection divine. «Ce rite équivaut à une nouvelle naissance¹³².» La terre, comme la chaloupe, est contenant. Toutes les deux elles représentent ici le ventre maternel. Isabelle retourne symboliquement aux origines de la vie. Cette

¹³¹Simone Vierne, *Rite, roman, initiation, op. cit.*, p. 42-43.

¹³²Mircea Éliade, *Traité d'histoire des religions, op. cit.*, p. 217.

prise de contact avec la terre a un effet régénérateur. Désormais, Isabelle pourra se détacher de soeur Anne ainsi que des autres «mères» qu'elle a inventées. Nouvel Orphée, la religieuse l'a libérée de ses hantises et, en outre, en lui donnant ses mots, elle lui a permis de continuer à écrire. Ne lui a-t-elle pas offert le conseil suivant? «Continue à écrire, Isabelle. C'est ta façon de danser devant l'Arche.» (MI, p. 183)

Nous avons essayé de faire ressortir et d'analyser des passages du roman *Les Mensonges d'Isabelle* qui font valoir le mytheme de la descente. L'étendue de cette analyse risque de surprendre le lecteur. En effet, cette étude est beaucoup plus développée que celle des autres romans de Gabrielle Poulin. Nous avons, pourtant, suivi fidèlement le récit et avons constaté que les passages qui tracent la descente sont très nombreux dans cet ouvrage. Et la difficulté de vivre que ressent Isabelle est très réelle. Elle ne renaît qu'après une descente longue et pénible. Toutefois, il faut maintenant quitter le long cheminement du protagoniste féminin de ce roman afin de suivre la descente de Florence dans *La Couronne d'oubli*.

La Couronne d'oubli

Tout comme Isabelle, Florence Duchesne entreprend une quête d'identité au moyen d'une plongée dans son gouffre intérieur afin d'examiner son passé. Pourtant, contrairement à la chute de la jeune fille, l'introspection de Florence ne passe pas par l'écriture. Nous n'apprenons qu'à la fin du récit que cette dame écrit.

La visite de Louise, l'artiste de la famille Duchesne, à son lit de malade déclenche la descente de Florence.

Surgi de la pénombre, un visage s'est tourné vers elle lentement. [...] On aurait dit une lampe à laquelle une force mystérieuse communiquait ensemble luminosité et mouvement. Le mouvement a cessé: la clarté est restée, vibrante. [...] Le regard aveugle. L'eau pure de la perle impénétrable. (CO, p. 19)

«Cette présence insolite» (CO, p. 19) produit une vive impression sur la malade. Le regard de l'artiste semble pénétrer à l'intérieur de son âme. Selon Durand, «un regard s' imagine toujours plus ou moins sous forme d'oeil, fût-il oeil fermé¹³³.» Est-ce le regard inquisiteur de la conscience morale, du surmoi, qu'éprouve Florence? En

¹³³Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 170.

nous appuyant encore sur Durand, nous affirmons que oui. Cet auteur observe que le «surmoi est avant tout l'oeil du Père [...] en vertu du lien profond qu'établit la psychanalyse entre le Père [...] et l'impératif moral¹³⁴.» C'est la voix de la grand-mère qui a formé sa conscience morale rigide, qui surgit des ténèbres du passé de Florence. «Accusez votre mère. Accusez-la. [...] L'oeil de Dieu ne doit jamais se fermer.» (CO, p. 133)

Même si les yeux de la visiteuse lui paraissent «aveugle[s]» (CO, p. 19), Florence sent qu'elle voit et comprend sa vérité encore inconnue. C'est le thème de la lucidité, de la voyance du poète, qui ressort dans cet extrait. Le regard fait penser à l'«eau pure de la perle impénétrable.» (CO, p. 19) Or, la perle dans l'imagination est symbole essentiel de la féminité créatrice¹³⁵. On se demande si c'est l'artiste, Louise, qui va écrire le roman de la vie de Florence.

Néanmoins, la perle évoque aussi ce qui est caché, enfoui dans la coquille marine qu'on trouve dans les

¹³⁴Loc. cit.

¹³⁵Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 741.

profondeurs de la mer¹³⁶. Tout comme la perle, l'identité véritable de Florence est dissimulée dans l'inconscient. Elle ne connaît (ou dit ne pas connaître) que les bribes de son histoire que ses enfants lui livrent pour l'aider à retrouver sa mémoire. «Je dois [...] me résigner à apprendre, petit à petit, l'histoire de la femme qui a été la mère de ces chérubins» (CO, p. 25), songe-t-elle. Les hommes et les femmes «ne cessent de [l]'épier.» (CO, p. 26). Florence cherche un refuge de ses étrangers et étrangères dans les mots et les images.

C'est l'art d'Orphée, à savoir son chant et la musique de sa lyre, qui a facilité la descente aux enfers. De même, c'est par l'entremise des mots et des images nés de l'écriture que Florence va effectuer sa descente en elle-même. Aussi, elle réfléchit:

Il y a des mots que j'aime. Des images. Je ne vois pas nettement la différence entre les mots et les images qui surgissent en moi. [...] Je prononce avec application: feu sang rivière cent fois, mille fois, jusqu'au vertige et jusqu'à la déraison. Jusqu'à la vision. La chambre se met à tourner. Je me sens emportée. [...] Je

¹³⁶Ibid., p. 743. Au sujet du symbolisme des coquillages, voir aussi l'ouvrage de Mircea Éliade, *Images et symboles*, op cit., p. 164-198.

glisse sur les rochers; je plie sous les vagues.
(CO, p. 26)

Entraînée par le courant rapide de la rivière imaginée, Florence donne libre cours à sa libido.

L'eau est partout présente dans l'oeuvre de Gabrielle Poulin. Dès son jeune âge, l'imaginaire de cette auteure s'est imprégné des eaux des rivières qui baignent les côtes de la Beauce, son pays natal¹³⁷. L'imagination des eaux retourne Florence ainsi que Rachel, Françoise et Isabelle aux sources de la vie. Les eaux, écrit Éliade, «précèdent toute forme et toute création¹³⁸» et, nous pouvons ajouter, même la création de soi.

La belle-soeur de Florence «la femme-aux-chats» (CO, p. 29) vient la voir et elle lui donne un nom «Florence.» (CO, p. 29) La malade ne connaît pas cette personne mais elle essaie «de prononcer ce nom, Flo-ren-ce. Que l'inconnue se mette à respirer» (CO, p. 28), pense-t-elle. Le nom *Florence*, tel un fantôme, jaillit du

¹³⁷Voir Gabrielle Poulin, «Le pays hanté», *La Vie l'Écriture*, op. cit., p. 33. Voir aussi «La difficile (re)naissance», Entrevue réalisée par Aurélien Boivin, op. cit., p. 312.

¹³⁸Mircea Éliade, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 165.

subconscient de la dame. «Venue de très loin, une rumeur l'enveloppe. [...] Le gouffre apparaît. Pourquoi résisterai[t-elle] au vertige? Tout en bas, la rivière remplie de violence l'attire.» (CO, p. 29) Elle se penche sur les eaux turbulentes de son passé lointain. Elle perçoit une petite fille qui crie toutes les nuits. Elle se demande si le «cri était [...] enfermé en elle comme le feu au centre de la terre?» (CO, p. 35)

À l'incitation des enfants Duchesne, d'autres images et d'autres mots envahissent la mémoire de Florence. Mais elle «refuse de choisir le mot supposé juste, de faire du rangement.» (CO, p. 36) Elle préfère créer ses propres images. «Je ne connais pas le terme propre [dit-elle]. [...] Si j'ai envie, moi, de créer mes propres images, qui aura le pouvoir de m'en empêcher?» (CO, p. 36)

Florence refuse d'accepter les mots et les images imposés par la volonté de ses enfants afin de pouvoir inventer les siens. Deux enfants en particulier, Louise et Milène, vont aider Florence dans le processus de remémoration et d'affranchissement de ses «chaînes¹³⁹.»

¹³⁹Voir Robert Viau, *op. cit.*, p. 381. Florence Duchesne se décrit comme étant «Florence l'enchaînée» (CO, p. 143).

Réfléchissant à une visite de Louise, Florence se rappelle le tout petit miroir que sa fille a tenu près de ses yeux. Elle ne connaît pas la vieille femme qui apparaît dans la glace à main. En effet, le regard indompté de cette dame suscite le désarroi chez Florence. Voici les réflexions que lui a inspirées cette image. «La fixité farouche du regard de la vieille femme m'a donné la nausée [songe-t-elle]. Je me suis sentie la tête prise dans un filet.» (CO, p. 48) D'où vient cette angoisse? Dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, on trouve une citation de Victor Hugo qui s'applique bien ici.

[...] chose inouïe, c'est au-dedans de soi qu'il faut regarder le dehors. Le profond miroir sombre est au fond de l'homme. Là est le clair-obscur terrible[...]. En nous penchant sur ce puits [...] nous y apercevons à une distance d'abîme, dans un cercle étroit, le monde immense¹⁴⁰.

C'est à une recherche de sa vérité que l'image de la dame reflétée dans la glace convie Florence. Et cette connaissance possible de soi lui inspire la terreur. Qui sait quels secrets redoutables vont surgir des tréfonds?

¹⁴⁰Victor Hugo, *Contemplation suprême*, cité par Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit. p. 237.

Florence songe aussi que pendant la visite en question Louise s'appliquait à écrire dans «un tout petit calepin noir». (CO, p. 47) Devant les critiques impitoyables de sa soeur Hélène, Louise, «découvri[t] le refuge de l'écriture». (CO, p. 49) Et sa fille, se souvient la mère, lui expliquait qu'elle s'était «toujours cachée pour écrire. Aux yeux de notre père surtout, cette occupation était honteuse et coupable.» (CO, p. 50)

C'est au cours de cette visite, pense Florence, que Louise a évoqué le souvenir du pensionnaire qui a séjourné à l'Auberge du Torrent. C'était un artiste et il a fait entrer l'adolescente de treize ans dans l'univers enchanté de l'art. «J'avais l'impression [a-t-elle dit] d'entrer dans un univers fascinant. J'étais une sorte d'Alice au pays des merveilles.» (CO, p. 51)

Les liens de respect mutuel qui se forment entre Louise et le pensionnaire lui donnent envie «d'écrire un vrai roman d'amour.» (CO, p. 52) Le roman qu'elle va entreprendre correspond à la relation amoureuse que sa mère a vécue avec Martin Larochelle, celui que Florence identifie par le sobriquet de *Barberousse*. Toutefois, ce n'est pas la vraie histoire de Florence et Martin que

raconte Louise. Louise confie à sa mère que l'artiste, un peintre, lui a bien enseigné à ne «pas chercher la ressemblance. Seul le tableau est réel [disait-il]. Tout le reste est domaine de la fiction.» (CO, p. 52)

Les confidences de Louise épuisent Florence et celle-ci sommeille. On se demande si Florence veut échapper aux souvenirs que le récit de sa fille fait surgir de son inconscient. De toute façon, quand Florence ouvre les yeux les «ombres avaient perdu leur physionomie quotidienne. Avec elles [songe Florence], immobile, j'étais entrée dans une autre dimension.» (CO, p. 55) C'est vers les couches profondes de sa psyché que la descente en soi entraîne la vieille dame, là où sont enterrés les «fantômes» du passé, source de son angoisse présente. Elle fait encore un rêve étrange. Elle se voit marchant

au milieu d'une place inconnue. [...] [Elle] aperçoit les mains d'enfants invisibles. [Elle est] plus petite que ces mains qui s'affairent. [...] Les yeux des enfants [la] guettent. Leurs mains armées de pinceaux [la] harcellent.
(CO, p. 55-56)

Florence s' imagine toute petite, de taille lilliputienne. On réfléchit sur une observation qu'a faite Gilbert Durand au sujet des formes lilliputiennes, par

exemple, des lutins ou des nains. Ce sont là des êtres «qu'affectionne surtout le coeur des femmes partagées entre la crainte et l'espoir¹⁴¹.» Cette réflexion, à notre avis, s'applique bien aux sentiments qui jaillissent dans le coeur de Florence au cours de sa descente en elle-même. Bien qu'elle craigne «les monstres», elle découvre qu'en les affrontant, elle peut s'en libérer. Ce fantasme de la mise en miniature s'intègre bien dans les archétypes de l'inversion, sous-tendue qu'elle est par le schème sexuel et digestif de l'avalage¹⁴². Et selon Gilbert Durand, «c'est cette inversion qui inspire toute imagination de la descente¹⁴³.»

La présence de Louise à son chevet de malade n'a jamais inquiété Florence. (CO, p. 19) Pourtant, les visites d'Hélène, connue sous le nom familial de Milène, la troublent. «L'angoisse d'être seule avec elle. De tous les enfants Duchesne [pense la malade], c'est elle, Hélène,

¹⁴¹Gilbert Durand., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 242.

¹⁴²*Ibid.*, p. 243.

¹⁴³*Ibid.*, p. 233.

qui me cause le plus grand malaise.» (CO, p. 65) Hélène ne cesse de regarder fixement sa mère.

Nos regards se sont rencontrés. Nous nous sommes fixées avec une telle intensité que je me suis sentie prise dans un tourbillon. Chasse-croisé hallucinant. Je cherchais à fuir. Les murs de la chambre tournaient. (CO, p. 66)

Tout comme le fait le regard de Louise, celui de Milène représente l'oeil du père. Et, le regard du père est souvent associé à la notion de jugement¹⁴⁴. Qu'est-ce que Milène reproche à sa mère? Dans un long monologue, elle relate l'histoire d'une femme de quarante ans qui prend un amant du même âge. C'est sa mère qu'elle accuse. Ce n'est pas tant l'adultère que méprisait Milène mais plutôt la peur de vivre dont font preuve les deux amants. «Je ne comprenais pas [murmurait-elle] que vous puissiez vivre en n'aimant pas la vie... que vous vous soyez cachée pour aimer, comme si vous aviez eu honte.» (CO, p. 68)

En outre, Milène reproche à sa mère son tempérament rigide, sobre et autoritaire. D'après la jeune fille,

¹⁴⁴Jean Perrin, «Le symbolisme de l'oeil et du regard dans *Les Structures anthropologiques*», *Galaxie de l'imaginaire: dérive autour de l'oeuvre de Gilbert Durand*, sous la direction de Michel Maffesoli, Paris, Berg International Éditeurs, 1980, p. 182.

l'hôtelière était si peu vivante qu'elle ressemblait à «une statue de marbre offerte à l'admiration des touristes [...] et au culte de ses enfants». (CO, p. 74) Milène met même en doute la perte de mémoire de Florence et lui lance l'accusation suivante: «Vous leur avez joué un tour pendable aux pauvres médecins de ce petit hôpital de province.» (CO, p. 74) Aussi, avec des points d'interrogation qui laissent paraître une ironie fine, Mylène trace un portrait de Florence. Une mère autoritaire et dévouée? Une épouse intelligente, à la soumission totale? Ces propos atteignent Florence avec une netteté brutale. Elle réfléchit. A-t-elle véritablement prononcé ces paroles?

Florence est bouleversée par les efforts que font Milène et ses autres enfants pour «donn[er] à cette femme vacante et muette [leur] propre mémoire» (CO, p. 77) afin qu'elle reprenne «sa sublime fonction de mère.» (CO, p. 77). Voici comment se manifeste cette angoisse dans les rêves de Florence. Elle songe:

Cette douleur soudaine au milieu de la poitrine [...]. Une main immense sur ma bouche. Mordre la main dure et sèche jusqu'à ce que la douleur s'apaise [...]. Je suis dans une fontaine de sang et je me lave. (CO, p. 77)

Les femmes, souligne Evelyn Wilwerth, vivent intimement le liquide¹⁴⁵. Qu'il s'agisse du sang menstruel, des eaux du placenta ou des eaux des rivières, lacs ou mers, les fluides détiennent une place importante dans l'imaginaire féminin. L'imagination de Gabrielle Poulin ne fait pas exception et l'élément liquide, comme l'auteur elle-même l'observe, est omniprésent dans son oeuvre¹⁴⁶. Le sang (le liquide) dont il est question dans cet extrait, croyons-nous, est le sang menstruel. Gilbert Durand note l'effroi que suscite «la lune rouge» chez le paysan contemporain¹⁴⁷. «[L]a lune a ses règles et [...] les gelées qui en résultent sont "le sang du ciel"¹⁴⁸.» Il s'ensuit qu'une filiation étroite relie le sang et l'eau noire à la féminité et au temps «menstruel». Grâce à cette constellation, l'imagination s'achemine vers l'archétype de

¹⁴⁵Evelyn Wilwerth, «Préface Femmes dans leur élément», *L'eau: Source d'une écriture dans les littératures féminines francophones*, New York, Peter Lang, 1995, p. IX.

¹⁴⁶Gabrielle Poulin, *La vie l'écriture*, op. cit., p. 312.

¹⁴⁷Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 112.

¹⁴⁸*Ibid.*, p. 120.

la faute¹⁴⁹. La souillure morale exige toujours une purification rituelle. Dans le songe de Florence, le sang jaillit de la blessure à sa main.

Il importe de rappeler ici que la descente en soi qu'effectuent les protagonistes féminins des romans de Gabrielle Poulin, tout comme la descente aux enfers d'Orphée, est une forme d'initiation. Et l'«initiation comprend presque toujours une épreuve mutilante¹⁵⁰.» Dans le passage à l'étude, cette mutilation est suivie de près d'une immersion rituelle dans «une fontaine de sang» (CO, p. 77), c'est-à-dire par un baptême purificateur. Toutefois, «l'initiation est plus qu'une purification baptismale, elle est transmutation d'un destin¹⁵¹.» Le rêve de Florence préfigure et prépare sa renaissance et sa libération.

Jusqu'ici, le discours de ses enfants n'a provoqué chez Florence que des incursions momentanées dans son inconscient. Néanmoins, il arrive souvent qu'une phrase ou un mot de leurs propos la retiennent. «Un jour peut-être

¹⁴⁹Loc. cit.

¹⁵⁰Ibid., p. 351.

¹⁵¹Loc. cit.

[pense-elle] ils prononceront, par mégarde, le mot qui sera comme une clef et comme une lampe. Je ne sais pas si j'aurai la force de m'emparer de ce mot-là.» (CO, p. 80)

C'est l'abbé Julien qui laisse échapper le surnom, Barberousse. Ce mot va ouvrir les portes de la mémoire de Florence et l'entraîner ensuite au fond de son gouffre intérieur. C'est le souvenir du gros rire de cet homme qui l'attire. Elle pense:

«Quelqu'un ne viendra-t-il pas ici, juste pour rire? Quelqu'un [...] Quelqu'un qui s'appellerait, par exemple, Barberousse. [...] M'appliquer à prononcer ce nom étrange à la perfection. [...] D'un instant à l'autre, j'en suis sûre, un être nouveau, fantaisiste, sans attache, va répondre à l'appel de ce nom. Barberousse... Barberousse...» (CO, p. 94)

La descente au bas-fond de sa psyché conduit Florence en arrière dans le temps jusqu'au jour de l'arrivée de Martin Larochelle à l'auberge. Elle évoque sa «barberousse, presque rouge, hors saison, drôle et attirante. [...] Ses yeux sont lumineux.» (CO, p. 97) Selon Gilbert Durand, il est normal que l'oeil, organe de la vue, soit associé à l'objet de la vision, c'est-dire de la lumière¹⁵².

¹⁵² *Ibid.*, p. 170.

Autour du regard de Martin, il semble à Florence que tout devient sombre. Cette lumière luit dans les ténèbres de sa vie étriquée d'épouse, de mère et d'aubergiste. Une prémonition inexplicable s'impose, pourtant, à la conscience de la dame. Elle s'en souvient. «Pourquoi devrait-elle lui dire de s'en aller? Prétendre que toutes les chambres sont occupées.[...] Pourquoi faudrait-il mentir?» (CO, p. 98)

Le retour de l'infirmière à sa chambre pour la coiffer ramène Florence momentanément au présent. Elle s'immobilise «devant le miroir de sa table de toilette.» (CO, p. 98) Qui est l'inconnue que reflète le miroir, s'interroge-t-elle? «Quel âge elle peut bien avoir?» (CO, p. 98) Le reflet est naturellement facteur de redoublement et ce redoublement est étroitement lié à l'imagination de la descente. La malade se dédouble et s'engage

à la suite de la femme dans l'escalier inconnu. [...] Avancer prudemment. [...] Si la descente allait s'interrompre brusquement... [...] Les pas de la femme qui me précède: des traces sonores dans lesquelles je cherche mon propre chemin. (CO, p. 98)

Florence peut-elle comprendre, à l'exemple de tout grand artiste, que derrière la vie des apparences se cache la vraie vie¹⁵³?

Remarquons que l'escalier conduit vers le bas, c'est-à-dire vers les profondeurs de l'inconscient. La malade connaît maintenant le nom de la femme qui la précède sur les marches. C'est Florence. Elle s'unit à l'autre, et maintenant dans le récit, le pronom «je» remplace le pronom «elle». Désormais, la descente en elle-même l'engage totalement. Dans son esprit, le temps est aboli et le présent se fonde dans le passé. C'est l'image de Martin qui l'attend au bas.

Un être insolite, éclatant, venu d'un autre univers. [...] Il remue les lèvres, mais je ne vois que la flamme qui brûle autour de sa bouche. [...] Ses yeux sont verts et lumineux. [...] Au milieu de la barbe rousse, les lèvres luisent. Du bout des doigts, toucher cette bouche remplie du souffle qui m'appelle et me recrée.
(CO, p. 100)

Tout comme dans l'extrait de *La Couronne d'oubli* que nous venons d'examiner, Barberousse est ici associé à la lumière, à la vie. Et encore une fois, cette lumière est

¹⁵³Nicole Fernandez Bravo, «Double», *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., Pierre Brunel (éd.), p. 505.

mise en relation avec l'obscurité¹⁵⁴. «Aux symboles ténébreux s'opposent ceux de la lumière¹⁵⁵.» C'est la sortie des ténèbres qu'évoquent ces passages. Nous songeons au retour du héros Orphée du royaume des morts. Cette interprétation nous paraît renforcée par la description que donne Florence de la bouche de Martin. Elle la revoit «remplie de souffle», avons-nous déjà noté. Et ce souffle porte la promesse d'un renouveau. Il est intéressant de voir dans le livre de l'*Exode*, l'énorme importance accordée au souffle d'Iahvé¹⁵⁶ qui donne la vie. En effet, le souffle représente universellement le principe de vie¹⁵⁷.

Florence ne se décrit-elle pas comme étant «vivante?» (CO, p. 100) L'exploration des ténèbres de son passé disparu ne se réalise qu'en vue d'une remontée vers la

¹⁵⁴Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 585.

¹⁵⁵Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 162-163.

¹⁵⁶Forme francisée de Yahweh «il est», nom propre du dieu de la Bible, révélé à Moïse. Le Petit Robert 2, op. cit., p. 873.

¹⁵⁷Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., p. 899-900.

lumière. L'amour qu'elle revit par le souvenir se transforme en un instrument de libération.

Toutefois, pour accorder une seconde vie à son amant, Florence doit le nommer au moyen de l'écriture. Par la mémoire, elle retourne au poste de réception de l'Auberge. Elle se revoit glisser derrière un comptoir et ouvrir un grand cahier. Elle songe. «La page sur laquelle je m'apprête à écrire le nom de l'homme est toute blanche.» (CO, p. 101) Et elle écrit «28 août 1964. Monsieur Martin... L A R O C H E L L E. [...] Le bruit lointain du torrent envahit la chambre.» (CO, p. 104) Les pulsions de la libido de Florence, réprimées pendant trop longtemps, s'élancent et la portent en avant vers l'inévitable, tout comme l'écoulement qui tourbillonne d'une cascade. «Pauvre, chère vieille Ophélie, que le courant entraîne vers le gouffre», (CO, p. 105) pense Florence.

C'est durant la nuit qu'a lieu sa descente vers les profondeurs. Le *Régime Diurne* met l'accent sur les valeurs ténébreuses de la nuit. «Les ténèbres [observe Durand] sont toujours chaos et grincement de dents¹⁵⁸.» Pourtant, sous

¹⁵⁸Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 99.

le *Régime Nocturne*, la menace des ténèbres s'inverse en nuit bienfaisante¹⁵⁹. Riche en toutes les virtualités, la nuit symbolise le temps des gestations, des germinations, «qui vont éclater au grand jour en manifestation de la vie¹⁶⁰.» Encore, la nuit est revalorisée parce qu'elle est la source intime de la réminiscence¹⁶¹ ainsi que le temps de la descente au plus profond de soi. Nous verrons que c'est là le trajet qu'entreprendra le protagoniste féminin dans *La couronne d'oubli*.

Florence réfléchit, et elle est prête à admettre que ses enfants

ont passé toute leur enfance et toute leur adolescence à attacher des fils aux pieds et aux mains de leur nourrice. Quand ils sont partis [...], ils ont négligé de couper les liens qui les attachaient à sa fonction. (CO, p. 106)¹⁶²

¹⁵⁹*Ibid.*, p. 268.

¹⁶⁰Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 682.

¹⁶¹Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 249.

¹⁶²Les fils, les liens, font partie des «Visages imaginaires du temps». Voir *supra*, p. 219.

Toutefois, Florence se souvient d'une nuit où «enfin! d'un seul coup, tous ses liens se sont rompus.» (CO, p. 106). La chimère, qui est un symbole de créations imaginaires issues de l'inconscient, revient pour l'entraîner vers les souvenirs de Barberousse.

Florence et son pensionnaire parviendront au seuil de la chambre. [...] La chambre est pleine d'ombres et de parfums sauvages. Un rayon de soleil rouge [...] coupe la chambre en deux. Une rivière de flamme et de sang. De moi à lui. De lui à moi. [...] Marcher jusqu'à la fenêtre. Tirer les rideaux. Laisser la lumière du crépuscule envahir la chambre en même temps que s'engouffreront dans la mémoire l'appel et le tumulte du torrent. (CO, p. 107)

Les symboles du feu, du sang et de la couleur rouge constellent dans cette séquence pour suggérer les forces d'un Eros libre et triomphant tout comme la chaleur vitale et corporelle¹⁶³. Les peuples primitifs faisaient du feu en frottant deux pièces de bois l'une contre l'autre. Le schème du va-et-vient qu'implique ce geste a, selon Gilbert Durand, un prototype dans le geste sexuel¹⁶⁴. Quoi

¹⁶³Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 832, 844 et 436-437.

¹⁶⁴Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 384.

qu'il en soit, en répétant un geste rituel, le temps est maîtrisé par la répétition. Comme toute activité essentielle à la vie, par exemple l'agriculture, la copulation est un rite qui s'intègre dans le sacré. En effet, la sexualité chez les anciens constituait un centre d'énergie sacrée et le point de départ pour les scénarios cérémoniaux¹⁶⁵. L'accouplement de Florence et de Martin n'y fait pas exception. Dans le souvenir de cette union qui surgit des couches profondes de sa psyché, Florence revoit cet acte justement comme un rituel insolite.

Je suis couchée sur un autel au centre du monde.
Un enfant de chœur [...] a allumé des cierges.
[...] «*Introibo ad altare... [...]*» Le prêtre
approche. Il se penche sur sa victime. Il me
chuchote à l'oreille qu'il recréera le monde à
mon image. (CO, p. 108.)

Dans l'imaginaire, Florence accomplit un rite qui implique une réminiscence sacrificielle. Elle «meurt» symboliquement dans un rite de passage qui lui révèle sa vraie nature d'être sensuel. La «statue de pierre» s'anime, prend possession de son corps et commence à vivre au lieu d'exister.

¹⁶⁵Voir Mircea Éliade, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 281-282.

L'introspection que poursuit Florence la conduit à travers les couloirs de l'inconscient à l'intérieur d'elle-même. À l'image de son époux légitime et de ses sept enfants, se rattache souvent la notion d'enchaînement. «Ils se sont enroulés autour de mes chevilles et de mes poignets [songe-t-elle]. Ils se sont accrochés à ma bouche, à mes narines, à mes paupières et à mes oreilles.» (CO, p. 120) Gilbert Durand nous offre un commentaire tout à fait pertinent sur les liens lorsqu'il écrit que le «lien est l'image directe des attachements temporels, de la condition humaine liée à la conscience du temps et à la malédiction de la mort¹⁶⁶.»

Toutefois, la nuit les enfants dorment. Edgar Duchesne s'absente souvent de l'auberge pour des voyages d'affaires. Florence profite alors de l'éloignement de son mari pour délier ses «chaînes». C'est «à l'escalier, au centre de la maison» (CO, p. 132) que sa passion, revécue par la mémoire, entraîne Florence. Son amant l'attend «tout en haut de l'escalier.» (CO, p. 134) Elle désire ardemment s'échapper des liens qui l'attachent à ses fonctions de mère et

¹⁶⁶Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 117.

d'épouse. Elle revoit ce rendez-vous amoureux. «Vite, [lui a-t-elle murmuré] sortir de cette maison étrangère. Courir vers la montagne. Ne plus revenir.» (CO, p. 134)

En s'appuyant sur Bachelard, Gilbert Durand observe que «l'ascension constitue [...] le voyage en soi, le voyage imaginaire le plus réel de tous¹⁶⁷.» Le sommet de la montagne, situé entre ciel et terre, est un centre, un lieu sacré et le séjour des dieux. La montée rendrait possible une rupture de niveau, un passage dans l'au-delà et ainsi un dépassement de la condition humaine¹⁶⁸. «À nous deux, [on aurait pu] recommenc[er] la vie» (CO, p. 134), se remémore Florence. Mais ce n'est pas encore l'occasion de la sortie des ténèbres pour cette dame. Les sentiments de Martin n'approchent pas l'ardeur passionnée de Florence. En effet, si intense est le désir d'amour et de liberté de cette femme que son visage s'illumine. Son amant lui «dit qu'il la voit mieux qu'en plein jour, que son front est lumineux [...]. Il voudrait la voir nue.» (CO, p. 135)

¹⁶⁷*Ibid.*, p. 141.

¹⁶⁸Mircea Éliade, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 94. Notons que la montagne figure aussi dans la descente d'Isabelle.

En nous rappelant que Chevalier et Gheerbrant écrivent que la nudité féminine possède un pouvoir rédempteur¹⁶⁹, nous nous demandons maintenant si c'est le salut que Martin cherche dans sa liaison avec cette femme d'âge mûr. Mais il ne partage pas la fureur de sa compagne. Au lieu d'aller vers la montagne, il voudrait ramener son amie à l'auberge et peindre son image. Pourtant, Florence «ne veut pas se laisser fixer sur un lit ni sur une toile. Elle ne veut pas être irréelle» (CO, p. 135), immatérielle, mais bien une femme de corps et d'âme. Elle ne veut pas entendre l'histoire de sa vie, de sa vocation. «Ne sommes-nous pas au commencement du monde? [...] Laisser les morts ensevelir les morts. Touchez, Martin, ma bouche, mes yeux et tout mon corps.» (CO, p. 135) Ainsi s'inscrivent dans le récit les images et les souvenirs qui jaillissent spontanément de l'inconscient de la malade pendant sa descente.

C'est sa vie intime que Florence explore. Elle découvre que sous les masques d'épouse, de mère et même d'amante, il existe un individu. Elle prend conscience que

¹⁶⁹Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 135.

l'auberge n'est qu'«un refuge contre l'éblouissement des désirs et des songes.» (CO, p. 135) Cette nuit, près de la montagne, que s'est-il vraiment passé? Est-ce possible que Martin n'ait été qu'un mirage? La mémoire de la malade «est plus blanche qu'un désert.» (CO, p. 135) Mais, songe-t-elle,

si quelqu'un venait près de moi, je trouverais les mots [...] en même temps que tous les détails de cette nuit, et je pourrais raconter notre rencontre comme on raconte en la revivant l'histoire d'un grand amour. (CO, p. 136-136)

Le verbe «raconter» nous met en présence d'un récit. Et on se demande quel personnage relate le drame de Florence. Qui nous parle de «l'amour et [du] tourment de l'amour? [De] l'immensité de la première nuit[?] De sa fragile et trompeuse éternité?» (CO, p. 136) Est-ce Louise ou sa mère? La descente aux enfers qu'a entreprise la malade lui a permis de se recréer. Cette expérience initiatique a-t-elle engendré également le récit? Libre aux lecteurs et lectrices de l'interpréter comme bon il

leur semble. Toutefois, nous croyons que c'est Florence qui raconte sa propre histoire¹⁷⁰.

Dans l'étude de *La Couronne d'oubli*, nous avons examiné des passages qui exploitent le mytheme de la descente. Nous allons toucher encore ce sujet dans le Chapitre IV qui traite de «L'épreuve centrale». Mais maintenant, c'est l'exploration que fait Virginie, le protagoniste féminin du *Livre de déraison*, qui va retenir notre attention.

Le Livre de déraison

La quête d'identité de Virginie s'amorce avec l'évocation d'un souvenir d'enfance qu'elle revit par l'écriture.

Un jour [...] ma soeur Estelle a emprisonné ma main dans la sienne. Avec douceur et fermeté, elle l'a entraînée sur une passerelle étroite. Quand elle a relâché son étreinte, le miracle s'était produit: «Regarde, m'a dit Estelle. [...] C'est toi, c'est ton nom: V i r g i n i e. Les trois petites bougies qui l'éclairent, elles sont

¹⁷⁰Gilbert Durand écrit qu'«il y a toujours un risque à "interpréter" mais la "lecture" qui est interprétation, constitue le bonheur de la "lecture heureuse" [Gaston Bachelard], et interpréter un texte littéraire [le lire] [...] constitue un beau risque à courir.» Voir «Pas à pas mythocritique», *Champs de l'Imaginaire*, op. cit., p. 235.

à toi. Chaque fois que tu écriras ton nom quelque part elles se rallumeront. (LD, p. 41)

Étroitement lié à l'identité d'un être, le nom représente une dimension essentielle de l'individu¹⁷¹. «En écrivant ou en prononçant le nom d'une personne, on le fait vivre ou survivre¹⁷².» Il s'ensuit qu'en montrant à Virginie comment écrire son prénom, sa grande soeur lui a donné un moyen de salut. De la même façon, la tante Françoise dans *Un cri trop grand* a initié Marie aux signes et à la magie de l'écriture et, ce faisant, elle lui a livré un don qui sera aussi un instrument de libération¹⁷³.

Il est essentiel de souligner que la «relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme [...]»¹⁷⁴. Aussi, la quête d'identité de Virginie s'inscrit-elle dans la double volonté de vivre et d'écrire.

¹⁷¹Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 676.

¹⁷²*Loc. cit.*

¹⁷³Voir *supra*, p. 145.

¹⁷⁴Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 25.

«Vivre? Écrire? Se résigner sans tristesse à cette folie¹⁷⁵,» écrit Gabrielle Poulin.

Mais la petite fille a vieilli et elle se trouve seule et vulnérable devant le spectre de la mort. Par quel moyen peut-elle se défendre? Comment retrouver la jeunesse et l'amour et, pour la première fois, connaître la passion amoureuse? Au cours de ses réflexions, elle se souvient de l'écriture. (LD, p. 30) Voici comment Virginie note son projet d'écrire dans son cahier.

C'est d'elle, la vie, que je veux parler. [...] Ma plume sera souveraine. Me laisser séduire par les jeux de lumière et d'ombre. [...] Rien n'est impossible. [...] Pourquoi cherchais-je à distinguer le désir de son objet, le réel de l'irréel? Grâce aux audaces de ma plume clairvoyante et aveugle tout devrait avoir le même attrait et la même présence. (LD, p. 50-51)

Pour Orphée, la recherche d'Eurydice commence à la porte de Ténare qui donne accès au monde souterrain. Quant à Virginie, sa quête de vie, de liberté et peut-être aussi d'inspiration pour le roman à venir, s'amorce avec une réflexion sur le moyen qu'elle va adopter pour obtenir son salut.

¹⁷⁵Gabrielle Poulin, *Petites fugues pour une saison sèche*, op. cit., p. 17.

C'est par et dans l'écriture que le protagoniste féminin du roman va réussir à défier le temps et la mort. Mais cette écriture sera de nature tout à fait différente de celle que renferme son *Livre de raison*. Virginie ne se contentera plus de «résumer le passé ou de copier le réel ou la mort qui [l]'entourent.» (LD, p. 52) Au contraire, l'écriture dans son *Livre de déraison* sera libre, déraisonnable, et Virginie suivra les pulsions de sa libido. Il s'agit de l'écriture au féminin «qui n'est rien d'autre que du mouvement en progression [... et qui ainsi] "ébranle et balaie d'un seul coup tout ce qui a un caractère de fixité"¹⁷⁶.»

C'est de sa vie rêvée et désirée qu'elle va parler dans ces pages. Et le déroulement de cette vie ne sera pas déterminée d'avance. Elle suivra plutôt la courbe de la route. «Les années, les mois ou les jours qui [lui] restent, [elle] voudrai[t] les voir vivre sous [s]es yeux aussi pleins et aussi imprévisibles que [s]a rivière au printemps». (LD, p. 50) Désormais Virginie va vivre dans les mots. Pour ce faire, elle se place hors du temps dans l'éternel présent de l'écriture. «Je me contenterai de

¹⁷⁶Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 283.

vivre dans les mots, aujourd'hui, au moment même où j'écris» (LD, p. 50), songe-t-elle. C'est sous l'égide de la fonction fantasmatique que Virginie situe son projet d'écriture et de renaissance. Dans l'univers de l'imaginaire «[r]ien n'est impossible.» (LD, p. 51)

Au milieu de cette réflexion sur l'écriture, Virginie entend les accords d'un piano qui jaillissent d'un appartement voisin et l'entraînent vers l'inconnu. (LD, p. 53) Le désir de se réinventer s'éveille et la vieille dame s'y abandonne. Virginie pressent que la musique sera un soutien puissant dans son projet de transformation. Elle se demande si l'écriture et la musique vont «ouvrir [s]on univers et [l]'aider à défier le temps.» (LD, p. 53)

Laissons Virginie pour le moment afin de porter notre attention au mytheme de la musique. Dans notre étude de l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin, nous avons surtout considéré ce mytheme dans un sens élargi. Il représente la puissance de l'ensemble de l'activité artistique, et en particulier de l'écriture, comme gage contre le temps et le destin humain. Mais dans *Le Livre de déraison*, «la lyre d'Orphée», à savoir le piano de Gabriel et les mélodies

qu'il interprète sur cet instrument, deviennent complice de l'écriture de Virginie. Gabriel, observe Rita Painchaud, «incarne la naissance et l'envol de l'écriture [...]»¹⁷⁷.

La musique fait appel à l'imagination et à l'affectivité de la vieille dame. Il est intéressant de mentionner ici un passage de Gilbert Durand où cet auteur cite une traduction de A. Béguin des *Fantasien über die Kunst* de l'écrivain allemand Ludwig Tieck. «La musique opère ce miracle de toucher en nous le noyau le plus secret, le point d'enracinement de tous les souvenirs et d'en faire pour un instant le centre du monde féérique»¹⁷⁸. La musique facilite l'écriture de Virginie et, sous l'influence des mélodies qu'égrène Gabriel, les portes de sa mémoire s'ouvrent toutes grandes et elle plonge vers les ténèbres du passé.

Les eaux de la mémoire entraînent Virginie vers l'adolescence. Elle se rappelle «des mains chaudes et puissantes» (LD, p. 54) de ses cavaliers qui la caressaient

¹⁷⁷Rita Painchaud, «Le Livre de déraison de Gabrielle Poulin», *Spirale*, n° 140, 1995, p. 18.

¹⁷⁸Ludwig Tieck, cité par Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 255.

et cherchaient à l'étendre «sur le divan ou sur la pelouse, ou sur le sable.» (LD, p. 55) La jeune Virginie voyait ces manifestations de la sexualité naissante comme étant honteuses et conduisant à une chute morale. La jeune fille, sous l'influence d'une morale androcentrique, catholique et cartésienne, aspirait à la pureté et à la transcendance. Devant la souillure morale qui conduit à la chute, Virginie cherche refuge dans la rêverie de l'envol. Et qui rêve d'envol rêve nécessairement d'ailes. Dans son cahier, la vieille dame note cette expérience onirique ainsi que le sentiment de liberté qu'elle éprouvait pendant cet essor imaginaire. «J'étais libre. Je cherchais un monde sans poids et sans souillure. Je me posais sur chaque vague et me laissais emporter vers le large.» (LD, p. 55)

Les ailes expriment en général une élévation vers le sublime, un élan pour transcender la condition humaine¹⁷⁹. Et la figure aérienne de l'oiseau représenterait, selon Bachelard, l'aspiration psychique à la pureté¹⁸⁰. «La

¹⁷⁹Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸⁰Gaston Bachelard, *L'air et les songes: Essai sur l'imagination en mouvement*, *op. cit.*, p. 83.

pureté céleste est [...] le caractère moral de l'envol, comme la souillure morale était le caractère de la chute [...]¹⁸¹.»

Virginie cherche à se créer un refuge contre ce qu'elle perçoit comme un mal.

Il devait bien exister quelque part une île où l'homme et la femme peuvent s'étreindre sans peur et sans honte, leurs corps nus offerts à la lumière et à la musique qui montent de la mer et les recréent. Cette île [continue-t-elle], je peux la créer maintenant. (LD, p. 55)

C'est, semblerait-il, surtout contre l'impression que la sensualité provoque une chute morale que Virginie voudrait se créer un abri. Toutefois, comme l'observe Gilbert Durand, la chute étant une expérience temporelle, existentielle, elle serait aussi associée au temps vécu¹⁸². Il s'ensuit que la vieille dame cherche aussi un refuge imaginaire pour se défendre contre l'angoisse suscitée par la temporalité et l'approche de la mort.

Virginie prend la résolution de connaître l'identité de l'artiste. (LD, p. 54) À la salle à manger, elle

¹⁸¹Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 148.

¹⁸²*Ibid.*, p. 123.

observe les mains de ses compagnons de table. Parmi les nombreuses significations du symbole de la main, nous n'allons retenir ici que celles de la puissance et de la valeur magique¹⁸³. Les mains du musicien sont à l'image d'une baguette magique qui fera naître l'écriture de Virginie. Puissantes et souples, les mains de Gabriel, car il s'agit bien de lui, présentent aussi un caractère de tendresse. Elles seront donc capables, songe Virginie, d'accueillir un oiseau errant et de lui donner refuge «sans le briser, [...] sans étouffer son chant[.]» (LD, p. 56)

L'imagination de Virginie évoque cet oiseau, le met en mouvement. Il atterrit sur sa table et ensuite s'envole. L'«œil inquisiteur» (LD, p. 57) de la vieille dame cherche la main où pourrait bien s'arrêter l'oiseau. Elle perçoit des «doigts très blancs et très longs qui pianotent» (LD, p. 57) sur une table. «L'oiseau s'immobilise sur la main en mouvement» (LD, p. 57) et égrène au même rythme que les doigts les grains dorés de maïs qui se répandent sur la table.

¹⁸³Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 601.

Nous soulignons ici que, selon Durand, l'oiseau n'est que très rarement envisagé comme un animal, mais il est surtout vu comme un simple accessoire de l'aile. «L'oiseau est [donc] désanimalisé au profit de la fonction¹⁸⁴.» C'est toujours au verbe que nous renvoie un symbole. «L'aile est l'attribut du vol, non de l'oiseau¹⁸⁵.» En se représentant le vol de l'oiseau, c'est à une image dynamique de l'ascension que songe le protagoniste féminin du roman.

De toute façon, le staccato des doigts et les coups de bec sur la table font naître une musique (celle d'Orphée?) que seule Virginie peut entendre. Sous l'impulsion de la mélodie imaginée, elle se rend compte qu'il faudra poursuivre sa descente vers le passé.

Le symbolisme de la mélodie [écrit Durand] est [...] le thème d'une régression vers les aspirations les plus primitives de la psyché mais aussi le moyen d'exorciser, de réhabiliter par une sorte d'euphémisation constante la substance même du temps¹⁸⁶.

¹⁸⁴Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op cit., p. 145.

¹⁸⁵Loc. cit.

¹⁸⁶*Ibid.*, p. 256.

Et chez Virginie, la fuite rongeuse du temps est l'ennemi qui provoquera éventuellement sa mort. C'est maintenant qu'il faudra vivre... et écrire.

Le dessert arrive et la saveur d'une sucrerie, tout comme le goût d'une madeleine pour Marcel Proust¹⁸⁷, éveille chez Virginie un souvenir de son «enfance perdue.» (LD, p. 58)

Virginie se laisse glisser à rebours dans le temps.

Je cours à travers les champs. Je gambade. Le poulain m'a reconnue. J'entends son galop. Il vient à ma rencontre. [...] Il ne bouge pas [...] tandis que je m'éloigne vers les arbustes où se cachent les petites baies qui composent le dessert de ce soir, où se cache [...] le plus jeune fils du voisin. Il a douze ou treize ans. J'en ai dix ou douze. (LD, p. 58)

Ensemble, les deux gamins cueillent «avec [leurs] lèvres les plus belles framboises.» (LD, p. 59) Le «baiser involontaire» (LD, p. 59) qui en résulte laisse des empreintes «sur le menton et sur les joues». (LD, p. 59) Ce rouge enflammé des framboises est image d'ardeur, de

¹⁸⁷Voir «Un univers dans une tasse de thé», extrait de Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, André Lagarde et Laurent Michard, XX^e Siècle, Paris, Éditions Bordas, 1965, p. 224-226.

jeunesse, de force impulsive et d'Éros libre et triomphant¹⁸⁸.

Puis, le cheval peut symboliser «l'impétuosité du désir, de la jeunesse de l'homme [ou de la femme] avec tout ce qu'elle contient d'ardeur, de fécondité, de générosité¹⁸⁹.» Et le fruit aussi peut prendre une signification sexuelle qui en fait l'expression du désir¹⁹⁰. Certainement, le désir s'enracine dans l'enfance. Toutefois, chez la jeune fille ce désir est diffus, insaisissable, moins pressé que celui du jeune homme de se concrétiser dans un acte qui, en l'accomplissant, le limiterait¹⁹¹.

À l'époque de ce souvenir, Virginie était encore toute jeune, mais déjà la culpabilité menaçait son développement affectif. Elle sait bien que le baiser inexpérimenté doit être vite fait parce que «les yeux de [s]es soeurs aînées ne [la] lâchent jamais.» (LD, p. 58)

¹⁸⁸Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 832.

¹⁸⁹*Ibid.*, p. 228-229.

¹⁹⁰*Ibid.*, p. 470.

¹⁹¹Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 24.

Après le dîner, lit Michelle, Virginie a regagné sa chambre. «J'avais hâte d'écrire» (*LD*, p. 60), confie-t-elle aux pages blanches de son journal.

D'introduire dans l'univers secret que les mots sont en train de rendre habitable, le personnage inespéré qu'ils attendaient. [...] Non pas comme une proie. Un être de lumière plutôt, une sorte d'ange moderne. (*LD*, p. 60)

Michelle a toujours perçu sa grand-mère comme étant une femme «sans désir». (*LD*, p. 83) «Tu ne désires plus rien» (*LD*, p. 81), avait-elle déjà dit à Virginie. Mais ce sont des aspects insoupçonnés de sa grand-mère que Michelle découvre en la suivant dans sa descente par l'écriture. «Pendant trop longtemps [apprend Michelle au sujet de Virginie], son imagination et sa sensibilité ont dû se soumettre [...] à tant de volontés extérieures.» (*LD*, p. 66) Maintenant, au moyen de ses «pauvres mots, si longtemps guindés» (*LD*, p. 60) et accompagnée par Gabriel et sa musique, Virginie se libère et se crée une vie inédite dont elle n'aurait «même pas osé rêver avant de venir au Manoir des Ormes.» (*LD*, p. 60)

Telle qu'elle se décrit dans son journal, Virginie n'est pas la «femme d'équilibre et de mesure» (*LD*, p. 83)

qu'a connue Michelle. Elle est un être de déraison, avide de vie et d'amour. Toutefois, elle ressent souvent une certaine inquiétude. «Qui aurait pu deviner qu'il y avait en moi tant de doutes et tant de désirs?» (LD, p. 83), a-t-elle écrit. C'est, apprend Michelle, le rêve qui était la «demeure secrète» (LD, p. 73) de sa grand-mère. «[D]errière "ses portes d'ivoire et de corne" [elle] cherchai[t], [elle] inventai[t] la face cachée des êtres et du monde[.]» (LD, p. 83-84) Au moyen du rêve, de la poésie et de la musique, Virginie réalisait une seconde vie, au-delà de celle des apparences. Dans cette vie rêvée, tout devient possible. Enchantée, Michelle continue sa lecture. Elle suit l'aïeule dans «le long voyage qui a été [sa ...] vie [...].» (LD, p. 35).

Virginie entrouvre la porte de sa chambre. Puis, elle entend «trois coups légers» (LD, p. 89) qui résonnent sur cette porte. C'est le pianiste. Il s'appelle Gabriel Lavoix, alias Barbefleurie. (LD, p. 89) C'est là, a noté Virginie, «un nom prédestiné pour un musicien.» (LD, p. 89) La musique de cet inconnu évoque la mer, «le navire échappé des livres des poètes, une ville flottante, un bateau ivre [...].» (LD, p. 87), en somme, des possibilités infinies.

La légende d'Orphée et en particulier l'épisode central du récit qui trace la descente aux enfers, peuvent, selon Gilbert Durand, graviter autour d'un complexe de retour. Virginie, sous l'égide de l'écriture et de la musique de Gabriel, effectue un retour. Elle plonge au fond d'elle-même où elle affronte ses anciennes peurs, ses souffrances et ses sentiments de culpabilité. Et, dans ce voyage elle retrouve d'abord son enfance. La musique de Gabriel l'accompagne pendant ce périple. La mélodie, écrit-elle «"me prend comme une mer", [...] me ramène au village de l'enfance.» (LD, p. 87) Elle se rappelle qu'elle regardait les

dernières nouvelles du monde sur la feuille du journal. Virginie ne voit que des signes noirs, là où les yeux des grands découvrent d'innombrables taches rouges, des tranchées pleines de boue et de fumée... (LD, p. 87)

Pendant un moment, écrit la dame âgée, la cuisine de la maison familiale «s'est remplie d'ombres». (LD, p. 87) La mort menace ses quatre frères et la petite fille en est épouvantée. Mais le père pressent l'effroi de Virginie. «Il plie la grande feuille du journal» (LD, p. 88) là où, aux yeux de la petite, ne sont inscrits que les signes «de

sang et de boue». (LD, p. 88) Puis, il en confectionne un bateau. L'imagination de «l'enfant triste» (LD, p. 88) s'éveille. Sous l'inspiration du père, se remémore Virginie, elle a évoqué «la mer paisible sur laquelle [...] se met à flotter le "bateau frêle comme un papillon de mai".» (LD, p. 88)

Dans l'univers romanesque de Gabrielle Poulin, c'est généralement le père qui donne naissance à l'imaginaire des protagonistes féminins. Dans l'épisode à l'étude, le père de Virginie, par son acte créateur, lui montre que la fonction fantastique peut prévaloir sur le temps et la mort. Dans notre étude des *Mensonges d'Isabelle*, nous avons déjà mentionné l'influence du père sur l'imagination de la jeune Isabelle¹⁹². De la même façon, dans *Cogne la caboche*, c'est Charles, le père de Rachel, qui est heureux de cultiver la fonction fantastique chez sa fille¹⁹³. Il lui raconte, par exemple, les aventures extraordinaires de *Don Quichotte* de Cervantes, ce «chevalier à la Triste

¹⁹²Voir supra, p. 289.

¹⁹³Voir supra, p. 239.

Figure»¹⁹⁴ qui répudie la réalité pour s'évader dans l'imaginaire. Mais aussi, nous voyons comment Charles introduit Rachel au merveilleux que renferment les contes, les chansons populaires et les comptines. Plus tard, c'est par et dans l'imaginaire que se déroulera la quête d'identité. La comptine *Cogne la caboche*, en particulier, servira de bouclier efficace contre la tentative de récupération affective de la supérieure générale¹⁹⁵ au moment où soeur Anna lui annonce qu'elle est décidée de quitter la communauté. Mais retournons aux deux vieillards et le conte d'amour qu'inscrit Virginie sur les pages blanches.

Dans l'atmosphère triste et bruyante de la salle à manger, les regards de Gabriel et de Virginie se croisent, et doucement leurs yeux se détournent l'un de l'autre. D'un commun accord, ils ont

choisi de ne pas exposer l'image toute blanche de la chimère qui est née cette nuit. Douée de deux mains qui dansent et d'une main à plume, de quatre oreilles, d'une paire d'ailes, d'un oeil de surcroît, d'une crinière blanche, d'un chignon

¹⁹⁴Le Petit Robert 2, *Dictionnaire universel des noms propres*, op. cit., p. 549.

¹⁹⁵Voir Fernand Dorais, «Préface», Gabrielle Poulin, *Cogne la caboche*, op. cit., p. 17.

tout aussi blanc et d'une barbe fleurie, c'est une grande bête et c'est un archange. (LD, p. 95)

Nous avons déjà examiné le symbole de la chimère dans notre étude de *La Couronne d'oubli*. Ce monstre fabuleux est toujours une figure très complexe issue des profondeurs de l'inconscient¹⁹⁶. Nous pouvons discerner dans cet être de déraison qui symbolise le rapport entre Gabriel et Virginie l'archétype de l'androgynisme. En effet, Gilbert Durand écrit que l'androgynisme, qui est le «microcosme d'un cycle où les phases s'équilibrent sans que l'une soit dévaluée par rapport à l'autre, n'est au fond qu'un symbole d'union¹⁹⁷.» Le fantasme, à notre sens, représente l'union des contraires, le masculin et le féminin. Et cette fusion qui s'exprime dans la figure de l'androgynisme assure la médiation entre le ciel et la terre, entre la mort et la (re)naissance¹⁹⁸.

Signalons dans cet extrait les symboles de l'aile, de la main et de la plume. Virginie ne cherche-t-elle pas à

¹⁹⁶Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 245.

¹⁹⁷Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 335.

¹⁹⁸*Ibid.*, p. 346.

se libérer de la maison des vieillards ainsi que du temps qui conduit inévitablement à la mort? Or l'aile est un symbole de l'affranchissement du lieu¹⁹⁹. Et la main²⁰⁰, comme la plume, peut signifier puissance. Effectivement, la plume est symbole de la force aérienne libérée des pesanteurs de ce monde²⁰¹. C'est au moyen de la puissance de la musique et de l'écriture, soit «les quatre mains qui dansent» et «la main à plume» (LD, p. 95), que Virginie va pouvoir s'affranchir du temps et de l'espace. La «crinière blanche» (LD, p. 95) de la chimère n'évoque-t-elle pas le cheval qui symbolise l'impétuosité du désir? Et le désir est une condition *sine qua non* de toute transformation dans la vie... et de l'écriture.

Toutefois, pour que se réalise pleinement cette transformation, Virginie doit auparavant affronter et assassiner les démons qui entravent sa libération. Pour les découvrir, elle est contrainte à ouvrir certaines fenêtres qui donnent sur son passé. Elle se laisse porter par la mélodie qui l'appelle «vers chaque fenêtre

¹⁹⁹Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 18.

²⁰⁰*Ibid.*, p. 599.

²⁰¹*Ibid.*, p. 368.

illuminée». (LD, p. 91) Au fond de sa mémoire se cache un piano-jouet. «Me faudra-t-il [se demande-t-elle] prendre le risque de retourner vers l'enfance [...]?» (LD, p. 92) La «maison blanche sur la butte» (LD, p. 92) où demeurerait la petite Virginie, surgit des ténèbres. Il y avait un piano dans cette maison. Mais la faillite vient ébranler la vie de famille. «Là où il y avait eu des valses, des berceuses, des mazurkas, des balades... un grand silence s'était installé. [...] La musique était morte.» (LD, p. 92)

Au moyen des mots qu'elle inscrit sur les pages blanches de son journal, Virginie revit son angoisse ainsi que les cauchemars qui l'ont affligée à la suite de la saisie du piano. Elle se rappelle qu'elle voyait la musique «couchée toute pâle, muette [...] dans un grand cercueil [...].» (LD, p. 92) Puis, un hiver une «toute petite voix [l]'avait tirée de [s]on lit.» (LD, p. 93) Entraînée par le souvenir de cette mélodie qui semble l'appeler, Virginie descend de plus en plus profondément «dans l'obscurité» (LD, p. 93) de son passé. Nous pensons à Orphée qui, protégé par la musique de sa lyre, chemine vers le centre des enfers.

Au terme de sa quête pour trouver l'origine de la voix, se souvient Virginie, elle voyait les «longs doigts blancs d'Estelle [qui frappaient] les toutes petites touches d'un tout petit piano noir [...].» (LD, p. 93) C'est la mélodie de la chanson populaire

*Ah! Vous dirais-je maman
Ce qui cause mon tourment?*

qu'égrène sa soeur. Cette mélodie, songe la vieille dame, lui «a appris le sens» (LD, p. 93) du mot tourment. Qu'espère accomplir Virginie en évoquant son angoisse d'antan? Un mot de Gilbert Durand pourrait peut-être répondre à cette question lorsqu'il écrit que le «symbolisme de la mélodie est [...] le moyen d'exorciser et de réhabiliter par une sorte d'euphémisation constante la substance même du temps²⁰².» Le «numéro 2 de l'opus 37» (LD, p. 90) de Chopin qu'a joué Gabriel a encouragé Virginie à se représenter les circonstances qui ont détruit la musique chez elle. C'est en identifiant sa douleur par l'écriture qu'elle va réussir à en faire son deuil.

²⁰²Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 256.

Le vestibule du Manoir des Ormes «ressemble à une galerie des glaces». (LD, p. 103-104) Virginie ne connaît pas l'image que lui renvoient ces miroirs. «Qu'est-ce que c'est que ce masque, ce dos voûté, cette canne?» (LD, p. 104) Si proche de la mort, elle insiste qu'elle est vivante et qu'elle se sent «toujours la même, l'enfant, l'adolescente, l'amoureuse». (LD, p. 104) Chaque fois que Virginie retourne à son appartement, tout comme une jeune amoureuse, «elle cherche des yeux la porte du 513» (LD, p. 105) qui est la chambre de Gabriel. Ses «sens et son coeur l'appellent tout bas...» (LD, p. 105) Elle décrit cette personne qu'elle aime comme étant un «homme sans âge.» (LD, p. 105) Pourtant, Gabriel existe au milieu de gens qui portent des masques, pense Virginie. «Pouvoir arracher les masques des résidants» (LD, p. 105), songe-t-elle. Elle aspire aussi à enlever son propre «déguisement de grand-mère.» (LD, p. 104) Si l'on arrache les masques des personnes, on les met en présence de leur réalité profonde²⁰³. Sous le masque de vieille femme que porte Virginie, il existe une femme sans âge «qui marche, qui

²⁰³Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 617.

court, qui danse et qui vole.» (LD, p. 106) Pour dévoiler son visage authentique ainsi que le visage des autres résidants du Manoir des Ormes, Virginie écrit qu'elle voudrait «organiser la contre-mascarade.» (LD, p. 106)

Un bal masqué s'annonce à l'occasion de l'Halloween. Notons que tout comme il en fut pour Orphée, le voyage à l'intérieur d'elle-même que Virginie entreprend au moyen de l'écriture est un rite initiatique. Et, comme dans toute initiation, le rite se déroule selon des étapes précises. Nous allons maintenant voir un exemple frappant de la deuxième phase de la cérémonie, à savoir le voyage dans l'au-delà.

Cette partie essentielle du rite initiatique marque le retour au chaos primordial, le retour aux origines. Aussi prépare-t-elle la venue au monde d'un être nouveau²⁰⁴. Comme il en est pour beaucoup de fêtes, par exemple le traditionnel réveillon de Noël ou du Jour de l'an, l'Halloween revêt la fonction rituelle de l'orgie qui peut être liée aux pratiques de l'initiation. «La fête est à la fois moment négatif où les normes sont abolies mais aussi

²⁰⁴Voir Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 30-31.

joyeuses promesses à venir d'un ordre ressuscité²⁰⁵.» Cette veille de la Toussaint, l'occasion du «premier bal» (LD, p. 113) de Virginie, sera aussi pour elle une soirée initiatique.

Néanmoins, tout grand événement se prépare. «Le Manoir des Ormes s'est animé depuis quelques jours.» (LD, p. 107). L'écriture de Virginie adopte le rythme de cette effervescence. Et elle écrit: «Ma plume trop sensible s'agite sous ce vent fou. Tour à tour aile ou nageoire, elle m'emporte loin d'ici.» (LD, p. 108) L'aile qui se rattache aux rêveries de l'envol est, selon Gilbert Durand, l'outil ascensionnel par excellence²⁰⁶. «L'imaginaire continue sur la lancée posturale du corps²⁰⁷.» Au moyen de sa plume ailée, Virginie s'élève au-dessus des déterminations de sa vie présente, et par l'imagination elle vole dans le temps et l'espace. Notons que la rêverie de l'aile peut signifier la libération des forces

²⁰⁵Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 358-359.

²⁰⁶*Ibid.*, p. 144.

²⁰⁷*Loc. cit.*

créatrices²⁰⁸. Le voyage imaginaire par l'écriture que fait Virginie, et qui se poursuit au moyen d'un vol onirique, la conduit «sur une montagne, entre les quatre rideaux blancs d'une petite cellule de postulante.» (LD, p. 108)

Dans sa volonté de transcendance, la jeune Virginie a voulu faire l'essai de la vie religieuse. Mais là où elle avait espéré trouver «la meilleure part» (LD, p. 109), elle ne découvre que l'ennui, l'angoisse et une morale rigide qui défend toute expression du désir. Son emploi du temps est rigoureusement prévu et réglé par des coups de claquette²⁰⁹. (LD, p. 109) Dans un petit calepin noir, la postulante décrit la sensation d'étouffement qui l'opprime.

La nuit le jour
tout est confusion
l'eau stagne au fond des cuvettes
la mort au fond des bénitiers
j'ai dix-sept ans et je me noie. (LD, p. 109)

Les souvenirs du couvent qu'inscrit la vieille dame sur les pages de son journal tracent un temps où la froideur de la mort s'était emparée de son âme.

²⁰⁸Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 18.

²⁰⁹On songe à la voie étroite dressée en opposition à la courbe de la route.

Néanmoins, c'est maintenant le grand bal de l'Halloween. Virginie profite de cette occasion pour «revêtir en toute liberté» (LD, p. 106) son habit de nonne afin de «pouvoir [s]'en défaire à jamais.» (LD, p. 106)

«Le bal a lieu». (LD, p. 113) «Maintenant tout est fini.» (LD, p. 114) Toutefois, par ses mots et ses images, Virginie revit ces moments encore une fois.

Dans mon espace à moi [écrit-elle], tout est blanc; une musique pleine de nuit et de parfums s'élève: je danse avec le temps qui tourne, virevolte, renaît aussitôt qu'il meurt.» (LD, p. 114)

Suivons donc la chorégraphie de cette soirée à partir du commencement. Elle s'amorce avec une longue rêverie qui entraîne le protagoniste féminin du roman vers un Halloween de son enfance. «Elle est là tout près. [...] Une toute petite nonne. Elle doit avoir six ou sept ans.» (LD, p. 116) Virginie suit en songe cet enfant. Elle la voit «maladroite et craintive» (LD, p. 117) quitter la maison familiale. Elle entend les autres enfants qui rient et s'enfuient de cette toute petite religieuse. C'est dans une église qu'elle cherche refuge. Virginie s'en souvient. «La voici qui se met à l'abri d'une colonne. Non, elle se

cachera plutôt dans cette petite maison, rassurante comme une maison de poupée.» (LD, p. 118) La fillette se débarrasse de son «habit ridicule» (LD, p. 118) et elle s'endort dans le confessionnal.

Par son insularité, cet espace délimité et protecteur est lié aux symboles de l'intimité tels que l'île, la barque et le sépulcre. On songe aussi aux belles endormies des contes de fées comme *La Belle au bois dormant* ou *Blanche-Neige*. Leur sommeil n'est que promesse d'éveil²¹⁰. Quand la petite se réveille, il «fait presque complètement noir dans l'église.» (LD, p. 118) Ce lieu où elle a espéré trouver un abri est devenu une prison. «Elle tente de pousser la grande porte. Impossible. [...] Elle se met à crier. [...] Elle court dans les allées.» (LD, p. 119) L'église s'est transformée en un labyrinthe où la petite Virginie s'égare. Mais c'est par le son qu'elle en sortira²¹¹. «Les cloches! [...] Si elle pouvait réussir à ébranler au moins une cloche [...].» (LD, p. 119) Elle

²¹⁰Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 272.

²¹¹Au sujet de l'importance du son dans *Le Livre de déraison*, voir André Lacelle, *Liaison*, n^{os} 7-8, septembre 1884, p. 35.

monte sur une chaise, «prend le câble à pleines mains et saute. La-haut, la cloche surprise a fait entendre un son unique.» (LD, p. 119) Son père vient la délivrer. Soulignons ici que c'est également par le son, c'est-à-dire par les accords harmonieux de sa lyre et le timbre chaleureux de sa voix, qu'Orphée réussit à s'échapper des enfers.

La vieille dame qui revit cette aventure espère-t-elle, par la musique de Gabriel, voir sa mort future explicitement valorisée, s'inverser en un doux réveil du mauvais rêve qui aurait pu être ses derniers jours au Manoir des Ormes?

C'est la musique somptueuse d'une grande valse qui me tire de ma longue songerie [écrit-elle]. De longues mains blanches, desquelles semble s'échapper toute la musique du bal, sont tendues vers moi. (LD, p. 120)

Ce sont les mains de Gabriel qu'elle reconnaît immédiatement sous son déguisement de moine. Le «moine invite la religieuse à danser.» (LD, p. 120-121) Son «regard tendre et complice [...la] réinvente.» (LD, p. 121) Dans l'ancien couvent qu'a déjà été le Manoir des Ormes, le présent et le passé se confondent. Virginie, qui a encore

dix-sept ans, se retrouve à la salle du noviciat. L'«ombre d'un couple sacrilège brave les interdits.» (LD, p. 121) Au couvent, le désir était ressenti comme honteux, et le corps perçu comme un mal que, par conséquent, il faut voiler. C'est maintenant le temps de réparer, par l'imagination, les outrages du passé.

Le retour en arrière que fait Virginie peut se rapprocher de la séquence de la rêverie de *Cogne la caboche* qui se déroule dans le verger. Le songe de Virginie ainsi que celui de Rachel se passent la nuit qui, répétons-le, est symbole de l'inconscient²¹². En outre, la nuit représente le temps des gestations, des germinations «qui vont éclater au grand jour en manifestation de vie. Elle est riche en toutes les virtualités de l'existence²¹³.»

Tout comme le bal masqué, le fantasme vécu dans le verger peut représenter l'orgie. Et l'orgie rend possible et prépare la régénération de la vie. Associée aux anciens rites agricoles, elle réactualise le chaos mythique d'avant

²¹²Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 249.

²¹³Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., p. 682.

la création²¹⁴. À l'image de Rachel, Virginie sortira de cette nuit initiatique qui est «hors du temps dans le temps» (LD, p. 123) une femme nouvelle, «réinventée». (LD, p. 122) C'est le point culminant de sa descente dans les couches de sa psyché. Comme Orphée, la vieille femme est arrivée au fond de l'enfer. Les morts lui font signe «de reconnaissance et d'amitié». (LD, p. 124) Mais avant que ne se termine cette cérémonie insolite, elle doit se mettre à nu, au moins dans l'imaginaire. «La nudité du corps est dans l'optique traditionnelle une sorte de retour à l'état primordial²¹⁵.»

La novice ne sent plus le poids de son habit. Il lui semble que son corps est nu entre les mains frémissantes de son étrange cavalier. Elle s'abandonne, ravie, au désir qui monte en elle, silencieux, furtif comme un filet d'eau. [...] Se laisser prendre, s'en laisser pénétrer. Vivre enfin! (LD, p. 121)

Toutefois, la menace du temps destructeur suscite maintenant l'angoisse chez Virginie. «Faut-il [...] que la fin soit si proche du commencement?» (LD, p. 122), se

²¹⁴Mircea Éliade, *Traité de l'histoire des religions*, op. cit., p. 302.

²¹⁵Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., p. 680.

demande-t-elle. Afin d'atténuer sa crainte, Gabriel l'emmailote dans une grande couverture de laine. Puis il met une autre couverture «sur sa tête et avant de s'en envelopper a entouré [s]es épaules de son bras.» (LD, p. 123) Le couple insolite ne forme plus qu'un seul être. C'est ainsi que Virginie les décrit. «Grande bête nocturne [...] chimère douce et lente, nous glissons vers le jardin obscur.» (LD, p. 123)

Dans la fusion des deux amants en un tout, nous discernons la figure de l'androgynisme qui représente l'union des contraires. Un signe de la totalité qui apparaît à la fin et au début du temps, la figuration de l'androgynisme marque un retour à l'état initial de l'être²¹⁶. Mais cette régression, si proche du néant, n'est qu'une étape préalable à la transformation profonde que réalisera le protagoniste féminin du roman²¹⁷. En gage de cette métamorphose prochaine, la lune, qui est promesse explicite de l'éternel retour²¹⁸, «surgit des nuages; elle recrée les

²¹⁶*Ibid.*, p. 40.

²¹⁷Voir Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 29.

²¹⁸Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 337.

grands ormes aux gestes solennels de bénédictions vers lesquels [Virginie] entraîne [s]on cavalier». (LD, p. 123)

La fête se termine. Virginie écrit:

Je suis seule de nouveau mais je n'ai pas peur.
[...] tout est possible désormais. [...] Je vis.
Je suis vivante. [...] J'ai laissé tombé mes
vieilles défroques et ma vieillesse est tombée
avec elles. (LD, p. 124)

«Les pages noircies» (LD, p. 125) témoignent de cette nuit où tout est devenu possible. «Gabriel, le chantre messager, le poète, le musicien» (LD, p. 122) incarne Orphée dans cette aventure onirique.

C'est par lui, Gabriel, que la parole devient chair, image et musique; que le désir engendre les sources et les torrents, invente les nocturnes et les berceuses. Gabriel, c'est lui qui redonne à la terre [et à Virginie] toute jeunesse. (LD, p. 122)

Dans l'esprit de Virginie, Gabriel évoque l'archange annonciateur et messager du Dieu de la tradition chrétienne, celui qui a révélé à Marie la bonne nouvelle de la naissance de Jésus. La présence de cet individu mi-réel, mi-imaginé dans la vie de la dame âgée, éveille en elle le désir de vivre et d'écrire. C'est son amour pour

cet homme à qui elle donne le sobriquet de *Barbefleurie*, qui engendre la vie affective de Virginie et rend possible sa renaissance par l'écriture.

C'est dans et par l'amour, dans une ambiance de volupté et de joie, que s'accomplira la transformation de Virginie en femme épanouie, sensuelle et libre. Une vie nouvelle commence pour la vieille dame. Toutefois, avant que ne s'achève sa renaissance, une dernière épreuve l'attend. Il faudra qu'elle affronte ce soir d'octobre où elle a perdu son fils unique. C'est l'amour et la voix de Gabriel qui vont donner à la muette qu'est Virginie le courage et les mots pour «raconter cette enfance perdue» (LD, p. 142) et exprimer sa colère et son désespoir. Nous allons regarder dans la dernière partie de ce chapitre, le soir où Virginie a «ramené à la maison [s]on petit enfant [...] ses ailes brisées, sans voix, dévoré de fièvre et de frissons». (LD, p. 142)

Nous quittons maintenant *Le Livre de déraison* pour examiner une représentation frappante de la descente et de la remontée subséquente que l'on retrouve dans le dernier roman de Gabrielle Poulin *Qu'est-ce qui passe ici si tard?*

Qu'est-ce qui passe ici si tard?

Dans notre introduction à ce roman nous avons établi que pour son dernier examen de littérature, Jacques Durocher prépare une mise en scène hors de l'expérience commune. Le décor aura la forme d'un cercle parfait (*QPIST*, p. 17) entouré de douze bougies. (*QPIST*, p. 11) L'entrée dans ce lieu sacré exigera des rites solennels. Pour s'installer symboliquement hors du temps (*QPIST*, p. 18), il faudra que les candidates et les candidats à cet examen se dépouillent de leur montre. De plus, afin de représenter la nudité qui, dans l'optique traditionnelle, est une sorte de retour à l'état primordial²¹⁹, les étudiantes et les étudiants doivent aussi enlever leurs chaussures. (*QPIST*, p. 18)

Ainsi, une valeur sacrée est-elle accordée à cet espace où s'accomplira par la «toute puissance des mots» (*QPIST*, p.64), l'initiation de Marie-Ève à l'écriture. Sous la conduite du professeur, cette jeune femme va entreprendre une descente vertigineuse au fond de son inconscient. «À travers la surface miroitante et infinie

²¹⁹Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 680.

des mots, elle a plongé jusqu'au fond de l'inconnu où s'enracine, souple et fluide, l'univers de ses images.» (QPIST, p. 29)

Comme il en est pour tous les personnages féminins principaux dans l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin, c'est par un souvenir d'enfance que commence la descente de Marie-Ève vers les abîmes. La vision qui jaillit du passé est celle d'une enfant qui se tient debout sur un rocher d'où elle va plonger, pour la première fois, dans les profondeurs de l'eau. (QPIST, p. 28) Pourtant, elle n'a pas peur. Charles, son père, son rocher, l'attendra lorsque du

fond du gouffre, elle remontera vers lui. Il le lui a dit: "Ni les naïades, ni les sirènes ne peuvent se noyer." Il l'appelle Mélusine, sa petite femme, sa fée. Un deux trois... (QPIST, p. 28)

Fée légendaire, mi-femme, mi-poisson, la figure de Mélusine serait le symbole ambivalent de l'inconscient. Une analyse onirique faite par Harding vient confirmer cette perception²²⁰. Il considère, écrit Durand,

²²⁰Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 146.

«le revêtement écaillé des personnages de certains rêves comme signe d'un envahissement de la personne par les forces nocturnes de l'inconscient²²¹.» Nous notons que l'évocation de la fée peut aussi symboliser les capacités prestigieuses de l'imagination²²². Puis, la figure de Mélusine représente aussi la «sirène révélatrice des harmonies [... et de] l'alliance analogique des contraires²²³.» La «sensation de vide et de plénitude» (*QPIST*, p. 28), que la plongée fait naître chez la petite fille et que décrit Marie-Ève, est un exemple frappant de la coïncidence de deux termes aux sens opposés. Marie-Ève évoque le plaisir sensuel qui s'éveille chez la fillette lorsque les «petits dieux des profondeurs [...] effleurent ses jambes, caressent son ventre et sa poitrine nue [...]» (*QPIST*, p. 28) C'est «l'immensité du désir» (*QPIST*, p. 28) que l'étudiante cherche à faire revivre par l'écriture. Toutefois, le

²²¹*Loc. cit.*

²²²Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 430.

²²³Gabrielle Poulin, *Les Miroirs d'un poète, op. cit.*, p. 98-99.

plaisir, lui, ne peut durer, [il] s'épuise avec le souffle. Il faut vite remonter. L'image de la plongeuse se renverse. La tête se redresse, les bras se lèvent, les doigts rassemblés pointent vers le haut. (QPIST, p. 28)

À la sortie des eaux, c'est son père qui est là et qui l'attend.

Dans le mouvement de descente et de remontée que trace cet extrait, nous voyons une mise en abyme non seulement du mythe orphique mais aussi de l'ensemble de l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin. Les protagonistes féminins qui voyagent dans cet univers fictif descendent tous dans les ténèbres de l'inconscient. Ce n'est pourtant que pour remonter transformés à la lumière.

Nous avons terminé notre analyse de la descente vers les profondeurs qu'ont effectuée les personnages féminins principaux des romans. Tout comme la descente aux enfers d'Orphée, le voyage en soi que ces femmes accomplissent par l'écriture comporte des épreuves. Au cours de leur trajet, les monstres, c'est-à-dire les démons personnels enfouis dans l'inconscient de chacune d'elles, surgissent. Ces peines, ces souffrances font partie de la descente. En effet, c'est en revivant leurs malheurs au moyen de l'écriture, pour enfin les éliminer, que ces femmes

parviendront à la connaissance d'elles-mêmes, condition
essentielle à leur épanouissement.

CHAPITRE IV

L'ÉPREUVE CENTRALE

La descente en elles-mêmes qu'effectuent les protagonistes féminins les conduit au fond de leur enfer intime. Là, avant que ne s'achève l'expérience initiatique qui les entraînera au fond de leur enfer personnel, Rachel, Marie-Françoise, Isabelle, Florence, Virginie et Marie-Ève doivent vivre une épreuve qui déterminera leur libération finale des fantômes du passé. Dans les récits, ces malheurs s'organisent autour d'une crise décisive que chacune d'elles doit affronter et apprivoiser avant d'accéder à un autre mode d'existence. Aussi, le dernier chapitre de la thèse sera-t-il consacré à cette épreuve si difficile à supporter.

Rachel de *Cogne la caboche*

Nous avons déjà mentionné que la charge de sacristine à l'église de son village natal met Rachel/soeur Anna en contact fréquent avec le père Jean pour qui elle ressent une forte attraction. Un jour, debout sur un escabeau pour poser un bouquet de fleurs sur l'autel, elle perd pied (CC, p. 95) et tombe dans ses bras. Le désir mutuel s'éveille. «Puis, sans un mot [se rappelle la religieuse], nous nous sommes étreints farouchement [...].» (CC, p. 95)

Le soir, retirée dans sa cellule de coton, le corps et le coeur de soeur Anna brûlent de désir. Néanmoins, elle considère sa chute dans les bras du père Jean qui fait naître sa sensualité comme une chute morale.

«La chute résume et condense les aspects redoutables du temps [...]»²²⁴. Le thème de la chute apparaît sous forme de punition. L'abîme n'attend-t-il pas la femme impure, responsable de la faute sexuelle²²⁵? Pour chasser la pensée du père Jean et pour maîtriser son corps qui l'a trahie, Rachel prend la discipline pour se flageller. Cet instrument est «fait de corde grossière [...] semblable à une longue main osseuse, difforme et pleine de noeuds.» (CC, p. 168) Or, la flagellation symbolise des actions propres à mettre en fuite des démons qui entravent le développement spirituel de l'individu²²⁶. «À mesure que la douleur grandit, l'image du père Jean s'estompe [...]. Elle s'arrête enfin, vidée d'elle-même et de toute image.» (CC, p. 170)

²²⁴Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 124.

²²⁵*Ibid.*, p. 125-126.

²²⁶Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., p. 444.

Des années ont passé. Traçant ce souvenir pénible sur les feuilles de son calepin, soeur Anna se sent mal à l'aise. Elle examine sa vie quotidienne au couvent et elle se rend compte qu'elle est devenue semblable à une poupée. «Une enveloppe sans entrailles. Un ventre de son... Ventre de son? ... Ventre de son?» (CC, p. 171) Ces mots qui proviennent de la comptine populaire *Cogne la caboche* font resurgir toute son enfance. Elle revoit son père «Charles, son sourire et ses yeux [...]» (CC, p. 171) Elle se remémore la joie, l'innocence et les chansons qui ont caractérisé les premières années de sa vie. Forte de ce souvenir,

Soeur Anna s'empare de la discipline, l'enveloppe dans une feuille de papier, ficelle le paquet solidement. Elle procède avec calme comme si elle accomplissait un rite. (CC, p. 172-173)

[Elle] entre dans une sorte de placard, saisit la poignée de l'incinérateur, prend dans sa poche le paquet mou et difforme et le jette dans la chute. [...] Non, elle ne connaît pas cette lueur mauve qui s'est allumée au fond d'elle-même. [...] Aussi longtemps qu'elle brillera la mort ne pourra rien sur elle. (CC, p. 176)

Avec ce rite initiatique, Rachel/soeur Anna transcende la mort et commence sa remontée des enfers. C'est au moyen de l'écriture qu'elle va réussir à se ressusciter. «Elle

se sent immergée dans ce commencement, dans ce possible infini.» (CC, p. 191)

Maintenant nous allons retracer l'événement affreux qui changé la vie de la tante Françoise dans le roman *Un cri trop grand*.

Françoise d'*Un cri trop grand*

Nous avons déjà remarqué que Marie, après la mort de son mari et de son enfant, a cherché refuge chez sa tante Françoise. Pour tirer sa nièce de la pensée des spectres qui menaçaient sa santé mentale, la tante, une institutrice de carrière, remonte dans sa mémoire pour rappeler et ensuite raconter quelques épisodes de sa vie²²⁷. Elle confie à sa nièce le « secret qu'elle avait [...] réussi à garder pendant plus de trente ans [...] » (CTG, p. 73)

Il est possible de percevoir ici certains mythes qui indiquent la présence du mythe orphique dans le récit. Le héros Orphée descend aux enfers à la recherche d'Eurydice. Il la perd parce qu'il se retourne pour la

²²⁷Aurélien Boivin, «Gabrielle Poulin *Un cri trop grand*», *Livres et auteurs québécois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1980, p. 61.

regarder malgré la défense des dieux²²⁸. De la même façon, afin de délivrer Marie de ses démons, Françoise descend dans son enfer personnel. Elle retourne au passé. Toutefois, contrairement à Orphée, elle porte son projet à bon terme.

Que relate Françoise qui peut changer la vie de Marie? Elle lui parle d'une adolescente solitaire, sensible, rêveuse et innocente. Fleurange Martin, la mère de cette jeune fille, est une femme inflexible, distante et dépressive. Elle néglige sa fille en faveur de son fils. Françoise, car il s'agit bien de la tante, trouve refuge dans le rêve. «Françoise a découvert une chambre secrète dans laquelle personne ne pourra pénétrer.» (CTG, p. 142) Mais un jour, un jeune homme fait irruption violente dans sa vie. Les rêves de Françoise se transforment en cauchemar.

[I]l la force à s'étendre. [...]. [S]on genou [...] presse entre les cuisses. [...] Il se laisse glisser sur elle et pose sa tête sur sa poitrine. [...] Il s'est levé brusquement, a enlevé son pantalon... Il s'est jeté sur elle. (CTG, p. 164-165)

²²⁸Gilbert Durand, «Les nostalgies d'Orphée, Petite leçon de mythanalyse», *Religiologiques*, p. 23.

Le jeune homme la bat, la viole. Il pleut. Angoissée, souffrante, elle cherche la sécurité dans la maison des poupées. Dans ce lieu fermé, elle sera à l'abri du mal. La maison est un contenant qui peut symboliser le creux fondamental, le giron maternel²²⁹.

La mère de Françoise la trouve et dans un effort pour la purifier, elle lave sa fille «de la tête aux pieds. [...] [U]ne tache rouge vif» (CTG, p. 172) colore l'eau.

La tache sanglante, dans l'imagination, est associée au «sang menstruel [qui] est simplement l'eau néfaste et la féminité inquiétante qu'il faut [...] exorciser par tous les moyens²³⁰.» C'est une valorisation négative du sang qui va s'acheminer vers la souillure morale que précipitera l'archétype de la chute²³¹. La mère de Françoise «travaille à tisser le voile de l'innocence» (CTG, p. 173) autour de sa fille.

Enceinte, l'adolescente sera envoyée à Québec. (CTG, p. 173) Là-bas, une religieuse lui «recommande [...]

²²⁹ _____, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 274-279.

²³⁰ *Ibid.*, p. 120.

²³¹ *Loc. cit.*

pour son propre bien, de ne pas penser à l'enfant qu'elle porte» (CTG, p. 175) puisqu'elle ne la (le) verra jamais. Toutefois, Françoise n'entend pas l'appel à la prudence.

[E]lle s'est réfugiée [dans sa demeure secrète] avec sa petite fille [elle a su immédiatement que c'était une petite fille] pour la nourrir et la bercer pendant ces jours et ces nuits d'intimité qui échappent aux lois des hommes. (CTG, p. 176)

Le bébé est né et sera aussitôt arraché à sa mère. Françoise, pourtant, a créé par l'imagination «un lien indissoluble entre la petite fille invisible [...] et elle, la mère [...].» (CTG, p. 183) Elle nomme l'enfant Marie et elle suit en songe son développement.

Françoise a dévoilé à sa nièce le secret du malheur qui a marqué sa vie. Ce faisant, elle lui «avait communiqué ses propres raisons de vivre et d'aimer malgré tout [...].» (CTG, p. 70-71) À l'exemple de la femme à qui elle ressemble tellement, Marie reprend goût à la vie (CTG, p. 70) et renaît épanouie et libre de ses fantômes.

Isabelle des Mensonges d'Isabelle

C'est à l'occasion des réjouissances de la veille du Jour de l'an qu'Isabelle subit l'épreuve qui ouvre la voie

à sa renaissance. Tout comme l'Halloween que nous avons étudié dans *Le Livre de déraison*, cette fête revêt ici la fonction de l'orgie. Et l'orgie trahit la nécessité obscurément sentie par l'être humain d'un «recommencement absolu, d'une régénération totale²³².» L'année nouvelle célèbre un cycle achevé et le commencement d'un autre intervalle.

Elle marque ainsi le point précis où l'imagination maîtrise la contingente fluidité du temps par une figure spatiale. Le mot *annus* [note Durand] est proche parent du mot *annulus*; par l'année le temps prend une figure spatiale circulaire²³³.

C'est au cours du réveillon, qui représente une sorte de nuit initiatique pour Isabelle, que la jeune femme va entrevoir la possibilité de réaliser son désir de recommencer / commencer sa vie. (MI, p. 10) Cette soirée sera suivie un peu plus tard par la randonnée en chaloupe avec soeur Anne qui finira par accomplir sa renaissance symbolique.

²³²Mircea Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 23.

²³³Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 324.

Suivons ici le déroulement de cette fête qui annonce la nouvelle année. C'est le 31 décembre. Tous les membres de la famille de Bernard se rassemblent dans la maison des parents pour fêter la veille du Jour de l'an. Les enfants, libérés des contraintes habituelles, jouent, crient, rient, dansent, s'embrassent dans les coins et se déguisent «à l'aide des habits, des robes et des chapeaux d'autrefois» (MI, p. 127) qu'une tante célibataire allait chercher pour eux dans le grenier. Les adultes aussi se laissent aller au plaisir de la soirée. Daniel profite de ces retrouvailles pour présenter sa fiancée à la famille.

Isabelle se sent «perdue au milieu de cette fête.» (MI, p. 131-132) Daniel a-t-il abandonné sa petite soeur? Isabelle a envie d'être seule, et quand sa grand-mère bien-aimée monte au deuxième étage pour se reposer, elle la suit pour se retirer dans «la chambre des filles». (MI, p. 135) Isabelle songe à sa grand-maman Ange-Éva, à «soeur Anne et toutes ces femmes qui lui ressemblent: Marguerite, Mère Marie, Jeanne, Élisabeth, Catherine et leurs filles dont [elle a] inscrit amoureusement les noms rêvés de [s]a propre généalogie [...] .» (MI, p. 136) Elle rêve à Daniel, à Jacques et à sa grand-mère. Voici que celle-ci

«apparaît dans la fenêtre de sa chambre. [...] Son visage est lumineux.» (MI, p. 137) Elle rayonne comme le soleil qui est symbole de résurrection et d'immortalité²³⁴.

Mais Isabelle se réveille. Il est onze heures et elle doit réveiller Ange-Éva. Elle la découvre couchée sur le dos, morte. Bernard pleure. «La voix silencieuse d'Ange-Éva remplit [l]a poitrine [d'Isabelle]» (MI, p. 140) et elle s'empare de sa douceur et de sa force pour réconforter son père.

«Minuit sonne à la grande horloge.» (MI, p. 141) C'est la fin de l'année, la fin d'un cycle, la fin d'une vie. Mais les vibrations de l'horloge cessent et le tic-tac de la pendule recommence. C'est le début d'une nouvelle année, d'un nouveau cycle de vie. Par cette succession des instants le temps est maîtrisé et le devenir apprivoisé. Cette répétition cyclique du temps qui institue l'année rend possible l'intégration des contraires²³⁵. Les derniers jours de l'année peuvent être

²³⁴Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 891.

²³⁵Voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 325.

identifiés au chaos qui précède la création. Mais, comme l'explique Gilbert Durand

la nouvelle année, la régénération du temps, présuppose une création nouvelle..., une répétition de l'acte cosmogonique, c'est-à-dire l'abolition du destin en tant qu'aveugle fatalité. La nouvelle année est un recommencement du temps, une création répétée²³⁶.

Au dessert, la mère de Suzanne met dans les mains d'Isabelle une magnifique bûche des Fêtes. «La flamme de quatre cierges vacille». (MI, p. 142) Le feu est l'élément sacrificiel par excellence²³⁷. Brûler les chandelles c'est accomplir un rite de passage qui permet l'émergence d'un temps nouveau²³⁸. À partir de cette épreuve initiatique, Isabelle commence à aimer son nom. Elle s'ouvre à soeur Anne et lui raconte «les événements qui avaient entouré la mort de [sa grand-mère].» (MI, p. 143-144) Le temps de sa transformation finale approche.

²³⁶ *Ibid.*, p. 324.

²³⁷ *Ibid.*, p. 281.

²³⁸ *Ibid.*, p. 355.

Florence de La Couronne d'oubli

L'épreuve qui précède directement la remontée de Florence Duchesne se déroule tout comme celle d'Isabelle au cours d'une célébration marquant un rite de passage. C'est le quarantième anniversaire de naissance de Florence. «Quarante ans, l'âge de la vraie passion» (CO, p. 48), remarque Hélène qui organise la fête. Elle décrète que sa mère s'éloignera de la maison pendant que les enfants Duchesne préparent une fête. Florence ira avec Martin Larochelle sur la montagne. Milène avait tout organisé. «D'abord, forcer les amants à quitter leur paradis clandestin, les lâcher dans la nature, en pleine lumière, toute une journée.» (CO, p. 153)

Toutefois, Florence qui, de son chevet de malade, revit cet après-midi, sait qu'elle reviendra seule de la montagne, «seule avec le spectre rouge d'un géant qui n'existe pas.» (CO, p. 153)

Sur la montagne se trouve le monastère que Martin a quitté. Demeure d'hommes saints, la montagne possède le caractère d'un lieu sacré. Ainsi, comme il en est pour l'escalier ou l'échelle, la montagne «figure plastiquement la rupture de niveau qui rend possible le passage d'un mode

d'être à un autre²³⁹.» Il est important de souligner ici que Florence revit ce souvenir au cours de sa descente dans l'inconscient qui représente pour elle une forme d'initiation. La montée revécue par le souvenir de la vieille dame équivaut à un rite initiatique qui, porté à bon terme, résultera dans sa transformation.

Les amants marchent sur la montagne. La nature a préparé une mise en scène propice à une bacchanale. Les arbres avec leurs cimes «de sang et de feu» (CO, p. 154) viennent à leur rencontre. «Qu'ils courent, gambadent, copulent, hument les vents venus d'ailleurs, respirent les parfums effrontés des dernières fleurs.» (CO, p. 153) Mais Martin se lance «dans un interminable plaidoyer.» (CO, p. 154) Il tient à faire entrer Florence dans son passé. Il évoque l'image de la petite soeur morte. Il décrit ses efforts pour créer, en taillant «l'arbre parfait» (CO, p. 155), une statue à la ressemblance de cette jeune soeur.

²³⁹Mircea Éliade, *Images et symboles*, op. cit., p. 63. Voir aussi Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 141-142.

Nous voyons ici comment l'arbre, par sa verticalité, peut être humanisé et perçu comme symbole de l'être humain.

Cette humanisation de l'arbre pourrait également s'étudier dans l'iconographie: car si l'arbre devient colonne, la colonne à son tour devient statue, et toute figure humaine sculptée [...] dans le bois est une métamorphose à rebours. [...] [L]e rôle métamorphosant du végétal est dans bien des cas de suggérer la prolongation de la vie humaine²⁴⁰.

Aussi, Martin taille dans le bois de l'arbre la forme de l'adolescente disparue. Est-ce qu'il aspire, par l'art, à s'approprier le pouvoir divin et ressusciter sa soeur, triomphant ainsi de la mort? Nous songeons à Jacques Durocher, le protagoniste de *Qu'est-ce qui passe ici si tard?* qui a toujours maintenu que «la main qui s'appuie sur la pointe d'une plume peut créer l'univers dont elle a besoin pour défier la vie et la mort, et Dieu lui-même». (*QPIST*, p. 31) Un rapport certain existe entre Martin, Jacques et Orphée. Tous les trois se sont appuyés sur le pouvoir démiurgique de l'art pour réaliser leurs desseins. Orphée, pourtant, au contraire de Martin et de Jacques, n'a pas cherché à mettre en cause le pouvoir des dieux mais

²⁴⁰Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 395.

plutôt il a voulu abolir la séparation entre les vivants et les morts.

Barberousse, réfléchit la malade, ne tenait qu'à la «faire pénétrer dans l'univers trouble» (CO, p. 156) de son passé. Il a parlé pendant des heures. «Toute une vie d'homme à déposer dans le giron de la mère maîtresse.» (CO, p. 157) Il évoque des images de son enfance, son adolescence, son accident de motocyclette qui a causé la mort de sa soeur, son entrée dans l'ordre monastique, son envie de devenir tout-puissant. Florence se rappelle ses paroles: «J'ai usurpé le pouvoir de donner la mort. À moi encore, le don de créer la vie!» (CO, p. 158) Est-ce du pouvoir du moine ou de l'artiste dont il parle? Jacques Durocher ne profère-t-il pas des paroles semblables lorsqu'il dit: «Tuer la mort elle-même, la Camarde, la Kère noire [...]» (QPIST, p. 64), et encore, «"Il faut que je croisse et qu'Il diminue!"»? (QPIST, p. 64)

Florence, pour sa part, savait bien, en écoutant le monologue de son amant, qu'il allait la quitter. «Nous ne serons pas ensemble demain» (CO, p. 156), prédit-elle. Et c'est ce qui advient.

Maintenant, voici «la dernière heure d'un jour qui se brise.» (CO, p. 159) Martin la prend dans ses bras et lui dit: «"Je vais partir, Florence, nous ne pouvons plus vivre ainsi..."» (CO, p. 159) La vie et l'amour attendent l'artiste... ailleurs. «Il est plein de désirs et d'ambitions. Il doit voir des musées, d'autres artistes, des hommes cultivés, des femmes jeunes délurées, curieuses, libres, modernes...» (CO, p. 159) Aussi, prend-il congé de Florence que le froid a commencé à envahir. (CO, p. 160)

De retour à l'Auberge du Torrent, Louise fait une couronne pour les cheveux de sa mère. (CO, p. 164-165) Florence songe à «une grosse pierre de forme arrondie [...]. Les enfants dansent tout autour, en poussant des cris de triomphe.» (CO, p. 165) L'idole, la sainte mère, reprend son rôle de «déesse domestique». (CO, p. 64) La remémoration du départ de Martin vers la ville est l'épreuve qui précède directement la métamorphose de Virginie.

Soulignons ici une réflexion de Florence quand Martin lui fait part de sa décision de s'éloigner d'elle et de partir pour la ville. «La Ville? L'Artiste a besoin de voir le monde. L'Artiste a besoin de se faire voir. [...]

Tous les chemins ramènent à la Ville.» (CO, p. 159) À notre sens, cette réflexion prépare et annonce le changement radical qui marquera la vie nouvelle de la vieille dame.

Au cours de sa descente au fond d'elle-même, Florence Duchesne doit revivre par la mémoire la perte de son amant. Quand à Virginie Sansterre du *Livre de déraison*, il faudra qu'elle se rappelle la mort de son fils unique pour enfin faire son deuil.

Virginie du *Livre de déraison*

Les «pages noircies» (LD, p. 125) attestent de l'aventure tendre qu'a vécue Virginie la veille de la Toussaint. C'est maintenant l'aube de son «premier jour au bras de la vie» (LD, p. 125) et elle marche avec son amant «vers le soleil levant». (LD, p. 125)

Soudain, là pendu aux branches d'un érable, une forme ballottante. Hallucinante. Un enfant! «Frédéric!» [Elle a] poussé un cri d'horreur. [...] Qui a osé fabriquer un mannequin et le pendre? (LD, p. 126)

La vision hallucinatoire de l'enfant pendu et le cri qu'elle arrache à la vieille dame la mettent en présence

d'une facette de son identité jusque-là cachée, c'est-à-dire «l'autre en [elle], la brisée, la douloureuse, la jamais pacifiée.» (LD, p. 135) Virginia est toujours demeurée muette devant les événements tragiques d'un soir d'Halloween d'autrefois lorsqu'elle a perdu son fils bien-aimé. Mais soutenue par l'amour de Gabriel et rassurée par la musique, Virginia va pouvoir enfin raconter «cette enfance perdue» (LD, p. 142) et dévoiler le secret de son tourment. «J'irai jusqu'au bout maintenant, Gabriel» (LD, p. 142), dit-elle. Ainsi, à l'exemple d'Orphée, descend-elle au fond de son enfer personnel pour faire face aux monstres qui la hantent. «Je dirai tout à Gabriel» (LD, p. 130) après le bal masqué, décide Virginia.

C'est le récit d'une période difficile de sa vie qu'elle lui relate. Veuve, elle est mère de deux enfants. Frédéric, son fils, est né après le décès du père. Ce petit, «sensible et caressant» (LD, p. 139), a ramené «la beauté et la musique dans [s]a maison désertée». (LD, p. 138) Sa fille Rolande, qui a «huit ans de plus» (LD, p. 141) que Frédéric, est une enfant indocile qui traîne dans les rues.

Maintenant, Virginie adresse la parole directement à Gabriel, et lui dit:

Je n'aurais jamais cru, Gabriel, que j'oserais, un jour, raconter cette enfance perdue et soulever le masque que j'ai posé sur mon visage ce soir d'octobre où j'ai ramené à la maison mon petit enfant [...] abandonné dans une ville de brouillard et de pluie [...] ses ailes brisées, sans voix, dévoré de fièvre et de frissons. (LD, p. 142)

«C'était le soir de l'Halloween.» (LD, p. 143)

Rolande tenait à se déguiser et parcourir les rues avec son petit frère. «"Je veux être un oiseau [a dit le petit], comme ceux qui chantent: où es-tu Fré-dé-ric, Fré-dé-ric? Je veux avoir des ailes."» (LD, p. 145) Deux ailes découpées dans un grand morceau de carton brun, quelques plumes collées sur sa casquette, un bec en carton noirâtre (LD, p. 145) et le voilà prêt à partir à l'aventure. Les enfants s'éloignent de la maison, et Virginie entend pour la dernière fois la voix de son petit garçon qui chante «"Je suis Fré-dé-ric, Fré-dé-ric."» (LD, p. 145)

L'enfant aspire à posséder des ailes. Il pourrait ainsi prendre son essor. Au moyen d'ailes qui permettraient le vol, il arriverait à s'affranchir de la

pesanteur terrestre et voyager dans l'air qui représente le monde subtil, intermédiaire entre le ciel et la terre²⁴¹. Ainsi arriverait-il à transcender la condition humaine. Mais le rêve du vol se termine souvent dans le cauchemar de la chute²⁴². Et la mésaventure ne se fait pas attendre. Frêle, perdu, abandonné par sa soeur, Frédéric s'écroulera «tout près d'un parc.» (LD, p. 146)

Voici les événements qui se déroulent par la suite. Virginie attend le retour des enfants. «[L]a pluie s'est mise à tomber.» (LD, p. 146) Inquiète, la mère sort de la maison pour aller à la recherche de ses enfants. Elle retrouve son fils Frédéric «qui avait voulu voler comme un pinson» (LD, p. 136), «recroquevillé sous un arbre» (LD, p. 146), une aile brisée, brûlant de fièvre et délirant déjà. (LD, p. 146) Rolande l'avait abandonné. Neuf jours plus tard, Frédéric meurt. Cette tragédie serait-elle l'accomplissement des mots de la mère maîtresse lorsque Virginie a quitté le noviciat? Telle une sorcière, n'avait-elle pas prédit que Virginie aurait beaucoup à

²⁴¹Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 19.

²⁴²*Ibid.*, p. 1027.

souffrir de son «infidélité» (*LD*, p. 147) à sa vocation? Le décès de Frédéric ne représente-t-il pas la réalisation de cette prophétie?

Pourtant, Gabriel lui a donné une voix pour identifier sa terreur et sa culpabilité devant les paroles de la religieuse. «J'ai passé ma vie à essayer de les oublier pour me libérer du sentiment de culpabilité que l'on avait voulu me donner» (*LD*, p. 148), lui a-t-elle expliqué. Puis, Virginie avait confié à son amant sa colère et sa haine contre sa fille Rolande qu'elle tenait responsable de la mort de Frédéric. «Non, je n'ai pas accusé Rolande [...] j'ai fait pire: j'ai oublié qu'elle existait.» (*LD*, p. 148)

Le récit du drame de sa vie, tel que le relate Virginie, avec ses temps forts et ses temps faibles, est à l'image de la musique et, en particulier, des sonates que joue Gabriel.

Toute notre musique occidentale est explicitement placée sous le schème de l'harmonie. [Et Durand insiste sur] les notes des thèmes dans la forme sonate où s'allient thème féminin et thème masculin, l'obsession de l'unité sous la

diversité que révèlent le refrain, le rondo, la variation, la passacaille et la chaconne²⁴³.

Cette harmonisation des contraires que Durand repère dans la musique de l'Occident constitue aussi la structure du drame théâtral et de l'art du roman et du cinéma²⁴⁴.

C'est donc au moyen de l'«agencement des différences et des contraires²⁴⁵» que réalise Gabriel dans sa musique et Virginie dans son écriture, que ces deux personnages pourront maîtriser le temps et la mort. C'est là un exemple de la puissance de la lyre d'Orphée. Et Gabriel fait remarquer à Virginie: «[".... Tous les deux, toi, dans ton livre, moi à mon piano, nous aidons l'univers à respirer".]» (LD, p. 160)

L'amour de Gabriel donne à Virginie le courage de revivre la mort de Frédéric. Libérée de ses démons, transformée, elle est prête, avec son amant, à «recommencer, vivants, un autre jour.» (LD, p. 180)

²⁴³Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 401.

²⁴⁴Loc. cit.

²⁴⁵Loc. cit.

Examinons maintenant l'épreuve déterminante dans l'évolution de Marie-Ève de *Qu'est-ce qui passe ici si tard?*

Marie-Ève de *Qu'est-ce qui passe ici si tard?*

Nous avons déjà établi que Marie-Ève, au cours de sa descente dans l'inconscient, récupère l'image du père. En effet, «tout le champ de l'enfance apparaît.» (QPIST, p. 73) Mais le professeur Durocher n'a-t-il pas «dit à plusieurs reprises: "Il faut tuer le père" [...]»? (QPIST, p. 75) Marie-Ève s'étonne de ces propos et dans la lettre d'amour qu'elle est en train de lui écrire, elle exprime son désarroi. Voici comment elle s'adresse à Jacques Durocher:

Tu aurais dû savoir que l'on ne peut exiger d'une fille qu'elle tue ne serait-ce que l'image du père. Au fond d'elle-même chaque fille a dressé un socle pour la statue impérissable.

(QPIST, p. 75)

Tout comme Charles, Jacques Durocher a nourri et encouragé l'imagination de Marie-Ève. Ainsi ces deux hommes ont engendré la vie onirique chez cette jeune femme. Marie-Ève peut donc écrire:

Mon père était un être à part qui, le soir, à l'heure du conte, [...] réinventait pour sa fille, aussi bien les vierges, les saintes et les martyres que les figures mystiques de l'Ancien Testament, que Blanche Neige, la Belle au bois dormant, la fée Mélusine et la Princesse au petit pois. (*QPIST*, p. 79)

Dans la lettre d'amour destinée au professeur Durocher, Marie-Ève se demande pourquoi elle s'est mise à parler de son père. (*QPIST*, p. 79)

Jacques pourtant ne lira jamais la dissertation de Marie-Ève. Il meurt d'une crise cardiaque avant la fin de l'examen. L'étudiante fuit, emportant avec elle son texte d'examen inachevé.

Elle s'est réfugiée dans un bar où elle rencontre Étienne, un ami. Les «larmes ont commencé à couler lentement» (*QPIST*, p. 118) et Étienne, pour la distraire, l'invite à sortir à l'air frais. «Nous avons marché longtemps (*QPIST*, p. 118), songe Marie-Ève. Dans son esprit, elle cherche à réconcilier «la poésie et la vie. La vie menacée. La vie condamnée.» (*QPIST*, p. 119) Les premiers mots qu'elle a prononcés (*QPIST*, p. 119) provenaient d'un poème de Paul Éluard.

Un homme vivant
 Monté sur un cheval vivant
 Rencontre une femme vivante
 Tenant en laisse un chien vivant.
 (QPIST, p. 119)

«C'était une formule magique.» (QPIST, p. 119) Les vers redonnaient l'espoir à la jeune femme. «Je me sentais renaître» (QPIST, p. 119), pense-t-elle. Une deuxième étape, pourtant, est nécessaire avant le triomphe de la résurrection.

Marie-Ève rentre chez elle, retire la «copie d'examen de [s]on sac» (QPIST, p. 120) et relit la dernière ligne qu'elle avait écrite: «Il était question [...] d'un "Dieu qui ne saurait exiger, lui, de sa fille bien-aimée qu'elle tue l'image du père".» (QPIST, 120) Elle s'est remise à écrire. (QPIST, p. 121) «Mais c'est dans un autre temps que les mots et les images qu'ils appellent [l]'ont ramenée.» (QPIST, p. 121) C'est la plus grande épreuve de sa vie qu'elle va revivre par l'écriture, à savoir la mort de Dieu... du père.

La descente imaginaire en soi qu'entreprend Marie-Ève la conduit, paradoxalement, sur une montagne. Or, la montagne par sa hauteur, son élévation, sa verticalité et

son rapprochement du ciel, participe au symbolisme de la transcendance²⁴⁶. Elle détient donc la valeur d'un lieu sacré qui, comme nous l'avons déjà mentionné, figure une rupture de niveau et rend possible le passage d'un mode de vie à un autre²⁴⁷.

Marie-Ève retourne par l'écriture à une soirée sur une montagne. La nuit, réchauffée par le feu de camp, elle s'endort. Les dernières flammes disparaissent. «Il ne reste que quelques braises rouges.» (*QPIST*, p. 121) Marie-Ève pressent qu'un malheur va bientôt arriver. C'est le spectre de la mort qu'elle craint. Pour s'en protéger, elle retourne à l'enfance. Elle revoit une petite fille qui cherche dans les bras de son père un abri contre «la bête aveugle» (*QPIST*, p. 122) qui la menace. Toutefois, Marie-Ève est maintenant bien loin de la maison familiale.

Il n'y a personne ici [songe-t-elle] en qui j'aurais assez confiance pour parler d'une petite flamme qui s'éteint... quelqu'un de grand et de fort qui ose se dresser, étendre le bras, nous protéger tous de l'Inconnu et retarder l'heure de notre fin. (*QPIST*, p. 122)

²⁴⁶Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 645.

²⁴⁷*Ibid.*, p. 141.

La mère de Marie-Ève téléphone pour lui annoncer le décès de Charles.

Le Géant qui [...] étendait son bras dans l'obscurité pour [la] protéger et [la] rassurer, il est [...] couché dans l'ombre. Inerte. Les dernières braises se sont éteintes [...] elle est] seule, debout, vulnérable, dans l'Absence. (*QPIST*, p. 123)

C'est ainsi, par l'écriture, que Marie-Ève relate les circonstances qui ont entouré la mort de celui qui représentait pour elle son «rocher». (Voir *QPIST*, p. 122 et 123)

Le souvenir de son père lui donne la force de résister à la puissance «occulte, démiurgique» (*QPIST*, p. 117) des mots ainsi qu'à l'emprise du professeur qui savait les faire naître en elle. «Pendant toute cette soirée, pendant toute cette année [elle avait] été livrée à des forces qui [la] dépassaient.» (*QPIST*, p. 116) Elle est désormais libre dans sa vie et dans ses choix. Elle sait bien qu'elle n'aurait jamais pu tuer l'image du père. (Voir *QPIST*, p. 120) La narratrice / protagoniste s'en prend ici

au discours de Sigmund Freud²⁴⁸. (Voir, par exemple, *QPIST*, pages 75, 120 et 122)

Et qu'en est-il de Jacques Durocher? Nous allons apprendre ce qui lui advient dans la conclusion de la thèse.

Conclusion

Nous avons maintenant terminé la partie centrale de notre travail, à savoir celle de l'exploration périlleuse des profondeurs qu'ont effectuée les protagonistes féminins dans l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin à la recherche d'une identité perdue. Pour se défendre contre l'angoisse provoquée par la fuite du temps et la précarité de la condition humaine ainsi que par les contraintes socioculturelles d'un ordre établi devenu suranné, ces femmes fictives ont entrepris par l'écriture un voyage intérieur qui les conduit aux profondeurs d'elles-mêmes. Étant donné que la vraie vie semble leur avoir échappé, c'est leur principe vital qu'elles cherchent à récupérer.

La souffrance psychique devant le devenir fait naître chez ces femmes toute une série d'images valorisées

²⁴⁸Voir Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.* p. 304.

négativement que Gilbert Durand nomme les «visages du temps²⁴⁹.» C'est à une étude de plusieurs de ces représentations imaginaires du temps et de la mort que nous avons consacré le deuxième chapitre. Entre autres, la poupée mécanique, la chimère, les liens et la gueule dévorante ont retenu notre attention.

Le troisième chapitre suit l'exploration intime qu'ont faite les personnages femmes dans les romans. Elles sont descendues, par l'écriture, dans leur enfer personnel où résident les monstres qui entravent leur libération et leur épanouissement. Ce voyage vers l'inconnu les apparente à Orphée. En effet, ce héros mythologique a accompli son trajet au moyen de la musique et de sa voix, tandis que c'est la musique, l'écriture ou l'accompagnement d'un mentor qui ont protégé les protagonistes féminins des romans des dangers de leur périple.

Tout comme il en était pour Orphée, la descente aux enfers des personnages féminins de Gabrielle Poulin comporte des épreuves. Nous en avons souligné plusieurs, par exemple, la culpabilité qui a tourmenté Virginie dans

²⁴⁹Gilbert Durand, Voir Première partie, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, «Les visages du temps», op. cit., p. 71-134.

Le Livre de déraison, ou la mort de l'époux et de l'enfant de Marie dans *Un cri trop grand*, ou encore les liens invisibles qui attachent Florence à son rôle d'épouse et de mère dans *La Couronne d'oubli*.

Le quatrième chapitre ne fait que prolonger les pages liées à la descente et aux difficultés que les personnages féminins rencontrent pendant l'aventure. Pourtant, à la fin de leur cheminement, ces femmes doivent toutes subir une dernière épreuve qui précède directement leur libération et leur renaissance. C'est pourquoi, dans le dernier chapitre, nous avons décidé de regarder attentivement le déroulement de cette expérience malheureuse.

La quête d'identité de Rachel, Marie, Isabelle, Florence, Virginie et Marie-Ève se termine. Jusqu'à quel point cette quête difficile a-t-elle réussi? Ou bien, comme Orphée dans sa recherche d'Eurydice, les femmes ont-elles connu un échec dans leur exploration d'elles-mêmes?

C'est ce que nous allons montrer dans la conclusion de la thèse.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La dernière épreuve des protagonistes féminins dans l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin, revécue et apprivoisée par l'écriture, mène à terme leur quête d'identité. L'aventure intime qui a conduit Rachel, Marie, Virginie et les autres personnages-femmes au fond de leur enfer personnel débouche sur la connaissance d'elles-mêmes. Désormais, elles vont revendiquer le droit inébranlable et imprescriptible à s'auto-déterminer. Elles seront libérées des discours de l'«oeil», c'est-à-dire du surmoi formé par les exigences et interdictions véhiculées par la société et la religion patriarcales. «Le surmoi [écrit Durand], est avant tout l'oeil du père, et plus tard [...] l'oeil de Dieu en vertu du lien profond qu'établit la psychanalyse entre le père, l'autorité politique et l'impératif moral⁷⁶.»

À l'origine de cette recherche de soi qui a conduit les personnages féminins des romans jusqu'à leur for intérieur se trouvait la sensation que le destin les avait fait déboucher sur une impasse. En outre, elles avaient souvent l'impression qu'elles ressemblaient à des pantins

⁷⁶Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 170.

sans âme, sans voix, sans désir et sans liberté de choix. Pour trouver leur principe vital et découvrir une route ouverte, elles ont accompli, par l'écriture, un genre de rite initiatique. Au terme de cette aventure insolite, elles ont pu s'affirmer comme sujets autonomes. Par exemple, sur «une page toute blanche» (CO, p. 177) de son cahier, Florence écrit sa volonté de «s'éloigner du village, même si ce n'est pas facile de trouver un gîte dans une ville lointaine et pratiquement inconnue.» (CO, p. 177) Et Rachel n'est pas intimidée par l'autorité de la supérieure générale du couvent. Elle lui annonce bien fermement «"Notre Mère, j'ai décidé de quitter la communauté."» (CC, p. 247)

Virginie, pour sa part, au moyen de son *Livre de déraison* qui devient «l'initiateur et le complice d'une vie-hors-des-murs» (LD, p. 177), échappe à son existence étreinte au Manoir des Ormes. Selon les idées préconçues, le désir sexuel est inconcevable chez les personnes âgées. Virginie, pourtant, se lève chaque matin, en attente de Gabriel, «les mains fébriles, les lèvres chaudes, les seins lourds et brûlants.» (LD, p. 177)

Nous avons montré que les protagonistes féminins de Gabrielle Poulin s'interrogent fréquemment sur leur identité. «Qui suis-je?» (CO, p. 175) s'est interrogée Florence. «Qui suis-je, moi qui me débats derrière les mots?» (MI, p. 72), s'est demandé Isabelle. «Celle qui apprend à se nommer choisit le corps comme premier lieu d'exploration. La femme prend d'abord la mesure de ses bornes⁷⁷.» Il s'ensuit qu'une étape importante dans la quête d'identité de Rachel, de Françoise et des autres personnages féminins principaux était l'exploration et la reconquête de leur corps. Mais il s'agissait de leur propre corps tel qu'elles le perçoivent «et non pas comme les autres les voient⁷⁸.»

Voici un exemple qui illustre bien cette reconnaissance du corps. Il s'agit de Rachel qui, après avoir jeté la discipline dans l'incinérateur⁷⁹,

rentre dans sa cellule, ferme sa porte, enlève ses vêtements. Lentement elle laisse glisser sa main sur son ventre, elle effleure ses seins, caresse sa gorge, promène ses doigts sur son

⁷⁷Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 284.

⁷⁸Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁹Voir *supra*, p. 363.

visage autour des lèvres qui s'entrouvrent. [...] Ses doigts pénètrent à l'intérieur de sa bouche, se laissent imprégner de douceur puis reviennent humecter les lèvres sèches. (CC, p. 176)

Cette séquence d'auto-érotisme telle qu'inscrite dans le récit a un effet subversif. Tout comme l'homosexualité, l'auto-érotisme est strictement refoulé par la société et la morale patriarcales. Dans cette société, la jouissance féminine doit être orientée vers la propagation de l'espèce. Pour la femme, les douceurs du corps qui ne sont pas orientées vers ce but ultime n'ont pas droit de cité.

Toutefois, Virginie, Rachel, Florence et Isabelle en particulier, mais aussi, à un moindre degré, Marie et Marie-Ève, réclament leurs droits à la jouissance sensuelle «dans la gratuité et la transgression de l'écriture⁸⁰.» En effet, tous les personnages féminins des récits trouvent leur salut dans l'écriture sur les pages vierges de cahiers et de calepins là où «tout est possible». (QPIST, p. 31)

C'est donc au moyen de l'écriture que les protagonistes féminins prennent la parole pour remettre en cause l'ordre et l'idéologie sur lesquels a reposé toute

⁸⁰Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 37.

une civilisation⁸¹. La société patriarcale peut bien continuer à dicter comment la femme doit agir, vivre et aimer, sans oublier ce qui lui est interdit. Dans l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin, les femmes réclament, par l'écriture, la liberté de choisir leur vie, leurs actions et leurs amours.

Nous avons établi que sans en être consciente, Gabrielle Poulin reprend et révisé le mythe d'Orphée afin de raconter la quête d'identité de ses protagonistes féminins. Dans le passé, le mythe classique a permis aux communautés littéraires de se constituer en unités homogènes en excluant d'autres groupes ou personnes qui auraient voulu en faire partie. Pour le critique féministe, la réécriture des mythes par les femmes témoigne de leur participation à ce processus historique. En outre, elles luttent pour corriger les asymétries liées aux sexes telles que propagées sciemment par les diffuseurs masculins des mythes au cours des siècles⁸².

⁸¹Loc. cit.

⁸²Diane Purkiss, «Women's Rewriting of Myth», *The Feminist Companion to Mythology*, Carolyn Larrington ed., London, Pandora Press, p. 441-442. (Traduction et adaptation du texte original.)

La réécriture du mythe, à savoir celle d'Orphée par Gabrielle Poulin, témoigne de la capacité de la femme de participer à la culture au même degré que l'homme. Au cours de ce travail, nous avons donné plusieurs exemples de la transformation du mythe orphique par Gabrielle Poulin. Elle met en scène plusieurs Orphée et de nombreuses Eurydice. Puis, elle crée aussi des personnages qui jouent tour à tour le rôle d'Orphée et celui d'Eurydice, par exemple, la tante Françoise et Marie, ou encore Virginie et Michelle. Et les Eurydice que Gabrielle Poulin met en scène n'ont pas besoin d'Orphée pour ressusciter. C'est par elles-mêmes, par leurs propres moyens, par et dans l'écriture qu'elles se remettent au monde. Il est très à propos maintenant de citer Simone de Beauvoir, cette écrivaine et professeure de philosophie, qui soutenait que la «situation de la femme la dispose à chercher un salut dans la littérature et dans l'art⁸³», et qu'elle ne peut atteindre son être intime que dans la région de l'imaginaire⁸⁴.

⁸³Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Paris, Éditions Gallimard, 1949, renouvelé en 1976, p. 628.

⁸⁴*Loc. cit.*

Cette observation perspicace de Simone de Beauvoir pourrait s'appliquer aussi bien à Gabrielle Poulin qu'aux personnages féminins que son imaginaire engendre.

On se demande pourquoi les structures du mythe orphique se sont imposées à l'inconscient de Gabrielle Poulin. Tous les protagonistes féminins dans ses romans cherchent le salut par l'écriture. Aussi, l'écriture, tout comme la lyre d'Orphée, est le talisman par lequel s'ouvrent les ténèbres de l'enfer / du passé. Nul autre mythe que celui qui relate les aventures du chanteur de Thrace illustre mieux la puissance de l'Art contre le destin humain. C'est Jacques Durocher qui a introduit Marie-Ève à la «puissance démiurgique» (*QPIST*, p. 89) des mots. Il s'agit du «droit de vie et de mort qu'ils s'arrogent quand on s'abandonne à leur pouvoir.» (*QPIST*, p. 116) Et tous les personnages femmes de l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin se rendent compte tôt ou tard des pouvoirs presque occultés de «l'écriture véritable». (*QPIST*, p. 89)

Notre lecture de l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin s'est appuyée sur la méthode de la mythocritique telle qu'élaborée par Gilbert Durand. Ainsi, avons-nous

cherché à déceler derrière les récits «un noyau mythologique ou mieux un modèle mythique⁸⁵.» Puisque la redondance est la clef de toute interprétation mythologique⁸⁶, nous avons dirigé notre attention vers ces répétitions dans les récits où il y a mise en abyme de l'action principale, soit celle d'une mort suivie d'une résurrection. Ces redondances thématiques parcourent l'ensemble de l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin. Or, cette thématique est aussi celle de la légende qui relate la descente d'Orphée aux enfers. C'est pourquoi nous avons choisi d'étudier les manifestations du mythe orphique dans ces romans. Nous notons que, selon Gilbert Durand, «toute interprétation a droit à ce que l'on appelle faussement l'erreur⁸⁷.» Dans notre choix du mythe d'Orphée, nous avons pris le risque de notre liberté. Toutefois, nous maintenons notre choix.

Selon Durand, tout mythe se décompose en quelques indispensables mythèmes qui demeurent constants malgré les

⁸⁵Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie*, op. cit., p. 184.

⁸⁶*Ibid.*, p. 194.

⁸⁷*Ibid.*, p. 197.

variations et les adaptations du mythe à travers les siècles⁸⁸. Dans notre étude des romans de Gabrielle Poulin nous avons pu distinguer les mythèmes directeurs du mythe d'Orphée. En effet, nous avons analysé en profondeur le mythème de la descente et celui des épreuves que recèle l'expérience initiatique. Le mythème du *nostos*, du retour, souligne Durand, est le plus important dans le parcours orphique⁸⁹. Comme nous l'avons montré, dans les romans à l'étude, ce mythème prend la forme d'un retour, par la mémoire, au passé des protagonistes féminins. L'objet mythème qui est la lyre d'Orphée et qui représente la musique qui prévalait contre la mort, est au coeur de notre travail. Car c'est au moyen de l'écriture que les protagonistes féminins des romans maîtrisent le temps et la mort, et découvrent ensuite leur identité véritable. «Chaque page que j'écris [songe Virginie], c'est comme une fenêtre qui s'ouvre.» (LD, p. 159)

Enfin, le dernier mythème qui a retenu notre attention dans la thèse est celui de la résurrection, du retour à la

⁸⁸ _____, *Champs de l'imaginaire*, op. cit., p. 142.

⁸⁹ _____, «Les nostalgies d'Orphée», *Religiologiques*, «Orphée et Eurydice: mythes en mutation», op. cit., p. 23.

vie. La remontée d'Orphée qui, par son impatience a perdu Eurydice pour toujours, est suivie d'un deuil inconsolable. Pourtant, la quête des personnages féminins dans l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin réussit, et c'est épanouies et libres que ces femmes surgissent des profondeurs de leur psyché.

En outre, leur aventure initiatique engendre des ouvrages qui relatent l'expérience vécue par les personnages féminins. Rachel laisse pressentir qu'elle va décrire sa libération quand elle se demande s'il faudra raconter «tout cela comme on invente une histoire.» (CC, p. 271) Puis Marie raconte la vie de sa tante Françoise. Elle écrit «la légende de ses pas.» (CTG, p. 14) Ensuite, Michelle va lire dans le journal intime de sa grand-mère «le long voyage qu'a été [s]a vie» (LD, 25), et par la suite, elle va en faire un roman. Quant à Isabelle, tout porte à croire qu'elle va suivre les conseils de soeur Anne qui lui a suggéré: «"Continue d'écrire, Isabelle. C'est ta façon de danser devant l'Arche".» (MI, p. 183) Comme nous l'avons déjà observé, Florence elle-même décrit son propre parcours initiatique dans *La Couronne d'oubli*. Enfin, c'est grâce à «la

puissance absolue» (*QPIST*, p. 124) des mots que Jacques Durocher sera toujours vivant. Marie-Ève va un jour recréer l'imaginaire du professeur par l'écriture et, ce faisant, elle racontera aussi la descente aux enfers et la remontée qu'elle a effectuées pendant l'examen de littérature. Ainsi, en créant un livre qui témoigne de sa quête d'identité, chaque protagoniste féminin mène à terme sa propre aventure⁹⁰.

La recherche d'identité des personnages féminins dans les romans de Gabrielle Poulin est aussi la recherche de l'Autre. Tout être humain a besoin de l'Autre pour créer un équilibre. Il convient ici de citer une remarque de Metka Zupancic qui parle de

la nostalgie d'atteindre l'autre, celle de nous rapprocher du noyau, du secret de notre existence, la nostalgie de toucher à cet autre qui, au-delà des images que nous projetons sur ce qui nous entoure, offrirait peut-être la révélation de qui nous sommes vraiment⁹¹.

⁹⁰Nous avons retenu cette idée de Madeleine Ouellette-Michalska qui l'applique à *La Cohorte fictive* de Monique Larue. Voir *L'échappée du discours de l'Oeil*, op. cit., p. 293.

⁹¹Metka Zupancic, «Orphée et Eurydice: mythes en mutation», *Religiologiques*, op. cit., p. 13.

C'est l'Autre qui détient la clef de l'identité authentique des protagonistes féminins de Gabrielle Poulin, comme de tout autre être humain. Dans *Un cri trop grand*, la tante est l'Autre qui complète Marie et la libère de ses fantômes. Dans *Les Mensonges d'Isabelle*, c'est soeur Anne, le reflet d'Isabelle (MI, p. 162), qui l'aide à se comprendre et à découvrir «le chemin qui n'est pas un mirage.» (MI, p. 183) Cet Autre dans l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin est souvent un être aimé disparu. C'est le souvenir du père et de la petite soeur morte qui encourage Rachel à récupérer sa vie affective. Et dans *Le Livre de déraison*, pour ressusciter, Virginie doit revivre la mort de son fils, cet Autre perdu depuis longtemps. C'est Gabriel et sa musique qui lui redonnent la voix de son enfant. Dans *Qu'est-ce qui passe ici si tard?*, Jacques Durocher admet qu'«il a si longtemps souhaité cette confrontation [...] avec l'Autre». (QPIST, p. 89) Ce professeur sera-t-il l'Autre que cherche la jeune étudiante? Elle aime cet homme qui l'initie à l'écriture. Toutefois, Jacques Durocher tente de projeter sur elle son image (QPIST, p. 101) et Marie-Ève résiste à son emprise. Puis, l'amant de Florence Duchesne dans

La Couronne d'oubli ne tient qu'à déposer sa vie «dans le giron de la mère maîtresse.» (CO. p. 157) Jacques et Martin exploitent les deux femmes. Ils essayent de les transformer en fonction de leurs propres attentes.

De la même façon, dans sa quête de l'Autre / d'Eurydice, Orphée ne cherche qu'une image, une représentation de l'Autre. Il n'a pas appris à voir son épouse telle qu'elle est. Il refuse de reconnaître sa vérité à elle, et il ne la convoite qu'en fonction de ses propres besoins. En effet, comme l'observe Liedeke Plate, Eurydice n'existe que dans l'absence qui rend possible le chant du héros⁹². Ainsi Eurydice est-elle condamnée au silence d'un objet. Toutefois, les auteures contemporaines vont maintenant lui accorder une voix.

Ce regard sur l'Autre dans les romans de Gabrielle Poulin mène à terme notre thèse. Nous abandonnons Rachel, Marie, Isabelle, Virginie, Florence et Marie-Ève, sans oublier Michelle, au seuil d'une nouvelle vie. «En avant la route est longue et pleine d'imprévus.» (CC, p. 178) Puis la condition humaine pèse sur elles comme sur tout

⁹²Liedeke Plate, «Orphée, le regard et la voix», *Religiologiques*: «Orphée et Eurydice: mythes en mutation», op. cit., n° 15, p. 166.

être vivant. Virginie et tante Françoise meurent avant la fin des romans. Pourtant, les récits qui naissent de la quête d'identité de ces protagonistes féminins prolongent en quelque sorte leur existence au-delà de la mort. En effet, l'activité esthétique, quelle que soit la forme qu'elle adopte, permet d'oublier et de combattre le destin. Ainsi elle est en mesure de donner un sens à la mort. «La mort des hommes [et des femmes] est absoute par des images. Aussi l'imaginaire, [souligne Durand], bien loin d'être vaine passion, est action euphémique et transforme le monde [...]»⁹³.» Néanmoins, cet anthropologue culturel reconnaît aussi que tout «récit anthropologique [...] n'est au bout du compte qu'un "récital" des problématiques, des solutions, des espérances que projette la fondamentale *Imaginatio* humaine»⁹⁴.

L'oeuvre d'art, qu'elle soit littéraire, picturale, musicale ou autre, est immortelle, tandis que la vie de son créateur ou de sa créatrice est assujettie au temps et à la mort. Rien n'a mieux évoqué pour nous le caractère éternel

⁹³Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 501.

⁹⁴_____, «Permanence du mythe et changements de l'histoire», *Le Mythe et le mythique*, op. cit., p. 27.

de l'Art qu'un concert pour quatuor à cordes dans une des plus anciennes églises de Paris, Saint-Germain-des-Prés, où des oeuvres de Pachelbel, Mozart, Schubert et Borodin figuraient au programme. Même si ces grands compositeurs nous ont quittés depuis longtemps, les mélodies issues de leur génie perdurent. «Lyre d'Orphée victorieuse sur tous les Cerbères⁹⁵», cette musique, de même que toute expression de l'imaginaire, ne cessent de «dresser une espérance vivante envers et contre le monde objectif de la mort⁹⁶.» Aujourd'hui, comme hier, que ce soit dans les salles de concert, les églises, à la radio ou ailleurs, ces douces harmonies nous enchantent et portent la promesse de la pérennité.

Nous voici à la fin de cette étude de l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin que nous avons choisi d'étudier à la lumière du mythe d'Orphée. Néanmoins, nous reconnaissons la sagesse de Gilbert Durand lorsqu'il écrit qu'une «interprétation doit toujours se mettre au

⁹⁵*Ibid.*, p. 28.

⁹⁶*Ibid.*, p. 499.

pluriel⁹⁷.» Ainsi, nous met-il en garde contre le danger des explications à sens unique car elles guettent toujours les personnes qui croient pouvoir analyser une oeuvre littéraire. Nous nous rendons bien compte que les romans de Gabrielle Poulin se prêtent facilement à de multiples interprétations. Par exemple, il serait fascinant d'étudier les rapports intertextuels qui, de façon consciente ou inconsciente, relient les récits de cette auteure aux textes d'autres écrivaines et écrivains. Ou encore ne serait-il pas intéressant de situer l'oeuvre de madame Poulin dans la production romanesque franco-ontarienne? Pour notre plus grand bonheur, un bon livre reste toujours à découvrir.

Enfin, pour conclure, c'est avec plaisir que nous cédon la parole à Gabrielle Poulin elle-même. Dans un texte d'hommage écrit lors du décès d'Yves Thériault, madame Poulin écrit:

⁹⁷_____, *Introduction à la mythodologie*, op. cit., p. 196.

Les saisons passent. Les ombres naissent, croissent et diminuent. L'imaginaire, seul, crée l'espace et la durée qui résistent aux balles perdues du destin. Dans cet univers de surcroît [...] les hommes et les femmes cherchent la semence de la vie et de l'amour et les prémices de leur espérance⁹⁸.

⁹⁸Gabrielle Poulin, «Mourir en sa propre saison», *La Vie l'Écriture*, op. cit., p. 271.

GLOSSAIRE

Apollon

Fils de L  to et de Zeus, né à Delos, il est le dieu tutélaire des arts, l'inspirateur des musiciens et des poètes, le dieu de la divination et de la médecine;.    Delphes, la Pythie donne voix humaine à son oracle. Il est aussi archer: comme sa soeur Artémis, par ses flèches, il peut donner une mort brutale ou au contraire être protecteur. Il protège les semences, les p  tres, la santé des hommes. Ses attributs sont l'arc, le carquois et la lyre, attributs qui soulignent la complexité du dieu protecteur et oraculaire.

Argo

Vaisseau des Argonautes dont le nom signifie «le rapide», construit sous la direction d'Athéna avec des chênes des bois de Dodone.

Argonautes

Membres de l'expédition qui partent sur le navire Argo en Colchide - l'actuel Caucase - pour conquérir la Toison d'or. Les plus célèbres d'entre eux sont leur chef Jason, Thésée, Héraclès, les Dioscures, Orphée.

Aristée

Fils de la N  r  ide Cyrène, il est élevé par Chiron et les Nymphes qui lui apprennent élever les abeilles.   poux d'Autono  , il poursuit cependant de ses assiduités les Dryades et la plus célèbre d'entre elles, Eurydice. C'est en cherchant à lui échapper que celle-ci marche sur une vipère qui la mord et qu'elle meurt. Pour venger sa mort, les Dryades ou Orphée font périr les abeilles d'Aristée.

Bacchantes

Femmes qui participent au culte de Dionysos et l'accompagnent; vêtues de peaux de bêtes sauvages, elles portent le thyrs  , b  ton entouré de pampre et de lierre.

Bassarides (cf. Bacchantes)

Autre nom des Bacchantes qui signifie «celles qui sont couvertes d'une peau de renard».

Calliope

Muse traditionnellement attachée à la poésie épique, première des neuf Muses, mère d'Orphée.

Cerbère

Chien à trois têtes, au cou hérissé de serpents, qui garde l'entrée des Enfers.

Charon

Nocher qui fait passer le fleuve des Enfers, sur sa barque, aux âmes des morts qui lui offrent une obole.

Dionysos

Fils de Zeus et de Sémélé, dieu du vin et de la vigne. Victime de la jalousie d'Héra, frappé de folie, il visite l'Égypte, la Syrie, la Phrygie où il est initié aux mystères de Cybèle. Libéré de sa folie, il se rend en Thrace, en Inde, puis revient en Béotie. Il introduit la culture de la vigne, l'usage du vin et impose son culte dans plusieurs pays. Son culte présente de nombreuses affinités avec celui de Cybèle; les rites des orgies conduisent par l'extase (l'enthousiasme) les fidèles qui font partie du thiasse à devenir des bacchants, possédés du dieu. Le culte de Dionysos est peu à peu intégré dans la religion officielle grecque.

Dis (cf Pluton)

Autre nom de Pluton qui signifie «dieu des richesses» (*Dis Pater*).

Dryades

Nymphes des forêts, particulièrement des forêts de chênes; la plus célèbre d'entre elles est Eurydice.

Enfers

Séjour des âmes des morts organisé en royaume dont les souverains sont Hadès (Pluton) et Perséphone (Proserpine). Les justes séjournent dans les Champs Élysées, les méchants dans le Tartare, lieu de souffrance des suppliciés célèbres: Tityos, Tantale, Sisyphe, Ixion, les Danaïdes.

Euménides

Nom sous lequel par antiphrase les Grecs appellent les Erinyes et qui signifie «les bienveillantes».

Eurydice

Dryade, épouse d'Orphée.

Hadès

Fils de Cronos et de Rhéa, époux de Perséphone, il règne sur le monde infernal. Il est à la fois le dieu de la Mort dont il impose la loi aux humains et celui de l'abondance, des productions végétales, des ressources minières sous le nom de Pluton.

Hèbre

Fleuve de Thrace.

Ixion

Roi des Lapithes, coupable d'ingratitude vis-à-vis de son beau-père, puis de Zeus. De son union avec les Nuées naissent les Centaures. Il est condamné aux Enfers à tourner sans fin attaché sur une roue.

Jason

Fils d'Aeson, roi d'Iolchos; chef de l'expédition des Argonautes, il doit rapporter à son oncle Pélias, qui a détrôné son père et cherche ainsi à l'éloigner, la Toison d'or gardée par un dragon en Colchide.

Lesbos

île de la mer Égée.

Lyra

Constellation, la Lyre.

Ménades (cf. Bacchantes)

Lorsque les Bacchantes sont transportées de fureur et que, dans leur délire, elles font preuve d'une force redoutable et déchaînée, on les surnomme les Ménades, ou «les Furieuses».

Muses

Filles de Zeus et de Mnémosyne, au nombre de neuf, divinités inspiratrices des chants, elles président aux arts libéraux.

Oeagre

Roi de Thrace ou Fleuve de Thrace ou Dieu-fleuve, époux de Calliope et père d'Orphée.

Pélias

Roi légendaire d'Iolcas en Thessalie, fils de Poséidon.

Perséphone

Fille de Zeus et de Déméter; enlevée par Hadès, elle est recherchée par sa mère, déesse du blé et des moissons. Un accord intervient entre les deux parties: tel le grain de blé qui se développe, Perséphone reste pendant six mois dans le monde des Enfers auprès d'Hadès et rejoint Déméter pendant l'autre moitié de l'année. Elle est cependant surtout l'épouse d'Hadès, la souveraine des ombres, la reine des Enfers.

Pluton (cf. Hadès)

Divinité tutélaire de la fécondité, de l'abondance de la Terre, son nom est à rapprocher du mot grec «*ploutos*» qui signifie «*richesse*»; il dispense les richesses de la Terre. Divinité souterraine assimilée traditionnellement à Hadès, il est le souverain des ombres, le roi des Enfers, l'époux de Proserpine.

Proserpine (cf. Perséphone)

Divinité romaine assimilée à Perséphone; elle est la souveraine des ombres, la reine des Enfers, l'épouse de Pluton.

Protée

Dieu marin, gardien des troupeaux de phoques de Poséidon, dit aussi le «*Vieillard de la mer*». Il possède le don de prophétie et est capable de prendre toutes les formes pour échapper à ceux qui le questionnent, pouvoir symbolisant la fluidité de l'eau.

Sirènes

Filles d'Achéloos et de Terpsichore (ou de Melpomène), divinités qui habitent une île à l'ouest de la Sicile; elles charment par leur chant les navigateurs et les attirent en les entraînant sur les écueils.

Styx

Fleuve des Enfers qui entoure le royaume des morts.

Symplégades

Deux rochers à l'entrée du Bosphore qui, en se rapprochant, saisissent les navigateurs qui passent entre eux.

Tantale

Fils de Zeus, roi de Lydie ou de Phrygie, condamné pour ses crimes (avoir révélé aux humains des mystères?, avoir cherché à voler aux dieux le nectar et l'ambroisie?) à ne pouvoir atteindre, aux Enfers, ce qui est à la portée de sa main (eau, fruits) pour combler sa soif et sa faim.

Ténare

Cap et ville de Laconie, une des entrées des Enfers.

Thrace

Région au nord de la Grèce, aux limites de l'Europe et de l'Asie.

Zeus

Fils de Cronos et de Rhéa, souverain des dieux et des hommes. [...] À l'origine, dieu de la lumière et des phénomènes atmosphériques, il acquiert dans la religion grecque la souveraineté sur les mondes céleste et terrestre.

SOURCES

Annick Beauge, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze-Morisset, *Les Visages d'Orphée*, coll. «Savoir Mieux», Paris, Presses universitaires du Septentrion, 1998, 124 p.

_____, *Le Petit Robert 2*, Dictionnaire universel des noms propres, rédaction dirigée par Alain Rey, Paris, DICTIONNAIRES LE ROBERT, 1993, 1952 p.

BIBLIOGRAPHIE

A- Oeuvre de Gabrielle Poulin

I - OUVRAGES

Romans

Cogne la caboche, Montréal, Stanké, 1979, 246 p.
(prix littéraire Champlain 1979);
[2^e] édition révisée, préface de Fernand
Dorais, coll. «Courant», Montréal, VLB,
1989, 298 p.

Un cri trop grand, Montréal, Bellarmin, 1980,
233 p. [2^e] édition révisée, Ottawa,
Les Éditions du Vermillon, 1999, 236 p.

Les Mensonges d'Isabelle, coll. «Littérature
d'Amérique», Montréal, Éditions Québec/
Amérique, 1983, 210 p. [2^e édition, 1990].

La Couronne d'oubli, Sudbury, Prise de parole,
1990, 178 p.

Le Livre de déraison, Sudbury, première édition,
Prise de parole, 1994, 194 p.; 2^e édition,
1996, 218 p. (Grand Prix du Salon du livre
de Toronto 1994)

Qu'est-ce qui passe ici si tard?, Sudbury, Prise
de parole, 1998, 128 p.

II ROMAN DE GABRIELLE POULIN TRADUIT EN ANGLAIS

All the Way Home, traduction de la première
édition de *Cogne la caboche* par
Jane Pentland, Ottawa, Oberon Press, 1984,
206 p.

III - POÉSIE

Petites fugues pour une saison sèche, Hearst, Le Nordir, 1991, 90 p. (Prix de la Municipalité régionale d'Ottawa-Carleton)

Nocturnes de l'oeil, Sudbury, Prise de parole, 1993, 126 p. (Prix de l'Alliance française)

Mon père aussi était horloger, Sudbury, Prise de parole, 1996, 144 p.

IV - NOUVELLE

(Dir.) *Rendez-vous, place de l'Horloge*, Sudbury, Prise de parole, 1993, 120 p.

V - ESSAIS

Les Miroirs d'un poète: Image et reflets de Paul Éluard, Desclée de Brouwer, Bruxelles-Paris, et Bellarmin, Montréal, 1969, 170 p.

Roman du pays, Montréal, 1968-1979, Montréal, Bellarmin, 1980, 454 p.

La Vie l'Écriture, Mémoires littéraires, Essais et recherches 7, Ottawa, Les Éditions du Vermillon, 2000, 372 p.

VI - MÉMOIRE ET THÈSE

Les Miroirs d'un poète: Image et reflets de Paul Éluard, mémoire présenté à la Faculté des lettres de l'Université de Montréal pour l'obtention du diplôme d'études supérieures, 1969, 170 f.

Une lecture de «l'Amour la poésie» de Paul Éluard, thèse présentée à la Faculté des arts de l'Université de Sherbrooke pour l'obtention du doctorat ès lettres, 1974, 734 p.

VII - ANTHOLOGIE

(Avec René Dionne), *L'Âge de l'interrogation, 1936-1952*, tome IV de l'*Anthologie de la littérature québécoise*, sous la direction de Gilles Marcotte, La Presse, Montréal, 1980, [xv], 464 p. (Prix littéraire La Presse); [2^e éd. révisée], Montréal, L'Hexagone, 1994.

VIII - PRÉFACES

«Préface» (p. 9-14) à Pierre Billon, *Le Livre de Seul*, roman, Ottawa, Éditions Archambault, 1983, 218 p.

«Préface» (p. 9-17) à Jacques Ferron, *L'Amélanhier*, récit, édition préparée par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, coll. «Courant», Montréal, VLB éditeur, 1986, 207 p.

«Préface» (p. 7-13) à Michel Tremblay, *Des nouvelles d'Édouard* (Chroniques du Plateau Mont-Royal), roman, coll. «Bibliothèque québécoise», Montréal, Leméac, 1991, 313 p.

«Préface» (p. 9-17) à Marie-Claire Blais, *L'Ange de la solitude*, coll. «Typo», 71, Montréal, L'Hexagone, 1992, 166 p.

IX - TEXTES PARUS DANS DES JOURNAUX OU REVUES

«Quatre champs pour le rêve», dans le supplément littéraire du *Devoir* («Pour l'imaginaire»), 24 novembre 1979, p. xviii.

«Au ban des lettres - Hors texte et robe-prétexte», *Voix et images*, vol. 5, n° 2, décembre 1979, p. 381-393.

«Miroir, dis-moi...» (Autoportrait), *Québec français*, n° 43, octobre 1981, p. 36-37.

«Mourir en sa propre maison» (À l'occasion du décès d'Yves Thériault), *Le Droit*, 29 octobre 1983, p. 32. (Reproduit dans *La Revue canadienne des langues vivantes*, vol. 40, n° 2, janvier 1984.

«Martin ou la Naissance du personnage», *Écriture*, Lausanne, Suisse, n° 31, automne 1988, p. 75-82.

«Petites fugues pour une saison sèche», *Liaison*, n° 26, 1989, p. 26-28.

«René Dionne vu de très près», *Liaison*, n° 63, 15 septembre 1991, p. 13-15.

«Esquisse», poèmes, *Le Sabord*, n° 35, automne 1993, p. 17.

«Jeux et contes à rebours», *LittéRéalité*, vol. VII, n°s 1-2, 1995, p. 132-136.

«Le vol des petites heures», *Le Sabord*, n° 42, janvier 1996.

«La promesse et l'héritage», sous la rubrique «Mots d'artistes d'ici pour la nouvelle année», *Le Droit*, 31 décembre 1999, p. A7.

X - TEXTES RADIOPHONIQUES

Le pays hanté (Saint-Prosper de Dorchester), 24 pages (30 minutes), dans la série «Un écrivain et son pays», diffusé le 31 janvier 1979 au réseau MF de Radio-Canada.

Journal intime, 86 p. (5 émissions de 30 min.), dans la série «Journal intime d'un écrivain», diffusé du lundi 16 au vendredi 20 juillet 1984 au réseau MF de Radio-Canada.

Le Médaillon, texte dramatique, 55 pages (60 min.), diffusion dans le cadre de l'émission «Premières» du réseau MF de Radio-Canada le 5 avril 1985.

Martin ou la Naissance du personnage, récit, 25 pages (30 minutes), diffusé dans le cadre de l'émission «En toutes lettres» du réseau MF de Radio-Canada, le 22 mars 1988.

Vertiges (premier chapitre de *La Couronne d'oubli*), 17 pages (30 minutes), diffusé dans le cadre de l'émission «Inédits» du réseau MF de Radio-Canada, le 5 septembre 1989.

B- Documents critiques sur l'oeuvre de Gabrielle Poulin

I - MÉMOIRES ET PARTIE D'UNE THÈSE

BEAULIEU, Bertille, «L'imaginaire merveilleux de *Cogne la caboche*», *La Religieuse dans le roman canadien-français de 1938 à 1979*, thèse de doctorat en philosophie (Lettres françaises), Université d'Ottawa, 1983, p. 392-415, passim.

NADEAU, Chantal, *La Mémoire dans La Couronne d'oubli et Le Livre de déraison de Gabrielle Poulin*, Mémoire de Maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 1999, 53 f.

REIMER, Magrit, *Untersuchungen zur Erzähltechnik in den Gabrielle Poulin*, Schriftliche Hausarbeit zur ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien, Christian-Albrechts, Universität zu Kiel, octobre 1988, S. 91.

II - ARTICLES, COMPTES-RENDUS, ENTREVUES, ÉTUDES
(non exhaustifs)

BOIVIN, Aurélien, «Gabrielle Poulin, *Un cri trop grand*», *Livres et auteurs québécois*, Montréal, Éditions Bellarmin, 1981, p. 60-62.

_____, «Gabrielle Poulin», *Québec français*, n° 80, hiver 1991, p. 73-74.

_____, «Gabrielle Poulin. *Cogne la caboche*», *Livres et auteurs québécois*, 1979, p. 71-73.

_____, «La difficile (re)naissance» *Québec français*, hiver 1991, p. 75.

_____, «*Un cri trop grand*», *Québec français*, mai 1981, p. 15.

BONENFANT, Joseph, «La courbe d'une route fascinante», *Relations*, juin 1979, p. 186-188.

COOK, Margaret Michèle, Entrevue: «Gabrielle Poulin, Quand le roman et la poésie se répondent», *Femmes d'action*, avril 1993, p. 10-13.

DAIGLE-CARRIER, Johanne, «Deux quêtes d'affranchissement: *Cogne la caboche* de Gabrielle Poulin et *Les Confessions* de Jeanne de Valois d'Antonine Maillet», *Revue de l'Université Sainte-Anne*, 1995, p. 87-100.

DUQUETTE, Jean-Pierre, «Sous bénéfice d'inventaire», *Livres et auteurs québécois*, 1980, p. 17-20.

GAUDET, Gérald, «Gabrielle Poulin. À travers les miroirs», Montréal, *Québec/Amérique*, 1985, p. 131-139.

HOTTE, Lucie et MAINVILLE, Lara, «L'Écriture de la mémoire. Les romancières franco-ontariennes», *Documentation sur la recherche féministe*, vol. 25, n^{os} 1 et 2, printemps/été, 1996, p. 5-8 (passim).

JONES, Grahame C., «*Cogne la caboche* et s'ouvre la vie», *Voix et images*, vol. VI, n^o 2, hiver 1981, p. 279-291.

_____, «La recherche de la liberté chez les héroïnes de Gabrielle Poulin», coll. «Frontières», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n^o 12, été-automne 1986, p. 265-278.

_____, «Quelques observations sur le conflit entre le réalisme et la fantaisie dans le roman québécois», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, hiver-printemps 1987, p. 137-153.

MARCOTTE, Gilles, «La rêveuse et le macho...», *L'actualité*, février 1984, p. 86.

MARTEL, Réginald, «La fidélité créatrice», Montréal, *La Presse*, 23 août 1980, p. 33.

MAUGEY, Axel, «Gabrielle Poulin: du songe au désir féminin», entrevue avec Gabrielle Poulin, *Relations*, avril 1981, p. 124.

MICHAUD, Jacques, «Ce passé qui secoue le présent», Ottawa, *Le Droit*, 28 avril 1979, p. 21.

O'NEILL-KARCH, Mariel, «Vertiges au coeur des métamorphoses», *Liaison*, n° 59, novembre 1990, p. 21.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, «Gabrielle Poulin: les pièges du songe», Montréal, *Le Devoir*, 14 février 1982, p. 21.

PAINCHAUD, Rita, «Le Livre de déraison de Gabrielle Poulin», *Spirale*, n° 140, mars 1995, p. 18.

PELLERIN, Gilles, «Les fantômes familiaux: Les Mensonges d'Isabelle de Gabrielle Poulin», *Lettres québécoises*, n° 33, printemps 1984, p. 28-29.

SINCLAIR, Carolyn, *Le Thème de l'identité personnelle dans Le Livre de déraison de Gabrielle Poulin*, Travail non publié, Sudbury, Université Laurentienne, 2000, 10 f.

TROTTIER, Barbara, «Une ténacité exemplaire», *Écrits du Canada français*, n° 75, 1992, p. 163-166.

VIAU, Robert, «Un cri trop grand: l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin», *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, sous la direction de Robert Viau, 9^e Colloque de l'APLAQA, St-Nicolas (Québec), MNH, 2000, p. 365-394.

III - SITE WEB - crccf@uottawa.ca

Bibliographie BIBLIFO, Banque de données sous la direction de Lucie Hotte qui traite de la littérature franco-ontarienne de 1970 à 2002. Ce site offre, entre autres données, la bibliographie complète de Gabrielle Poulin.

C.- Documents critiques - Ouvrages généraux

I - THÈSES

BILEN, Max, *Écriture et initiation*, thèse présentée devant l'Université de Paris le 16 juin 1975, Paris, Librairie Honoré Champion, 425 p.

KHALIL, Isis, *Vision du monde d'Andrée Chedid à travers les structures mythiques de son oeuvre romanesque*, thèse de doctorat présentée à l'École des Études supérieures de l'Université d'Ottawa, 1994, 334 f.

II - OUVRAGES

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969, 340 p.

AUBANDE, Camille, *Nerval et le mythe d'Isis*, Avant-propos de Claude Pichois, Paris, Éditions Kimé, 1997, 397 p.

BACHELARD, Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, 112 p.

_____, *L'Air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1972, 310 p.

_____, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, 188 p.

_____, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 214 p.

_____, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», n° 73, 1969, 192 p.

_____, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, 337 p.

_____, *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1971, 268 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivia, Préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978, 389 p.

BAUDOUIN, Charles, *Le Triomphe du héros*, Paris, Librairie Plon, 1952, 233 p.

BAYARD, Jean-Pierre, *La symbolique du monde souterrain*, Paris, Payot, 1973, 208 p.

BEAUGE, Annick, BOULOGNE, Jacques, DEREMETZ, Alain, TOULZE-MORISSET, Françoise, *Les Visages d'Orphée*, coll. «Savoir Mieux», Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, 124 p.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe, I: Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1949, 408 p.

_____, *Le Deuxième sexe, II: L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1976, 663 p.

BECKETT, Sandra, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, Paris, Librairie José Corti, 1988, 444 p.

BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Huitième édition, coll. «Que sais-je?», Paris, Presses Universitaires de France, 1975, 126 p.

BERNIS, Jeanne, *L'Imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, 120 p.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976, 395 p.

BILEN, Max, *Dialectique créatrice et structure de l'oeuvre littéraire*, Préface de E. Amado Lévy Valensi, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1971, 314 p.

_____, *Le Sujet de l'écriture*, Paris, Édition Greco, 1989, 124 p.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 294 p.

BONARDEL, F., CHARVOZ, J. C., SANSONETTI, P. G., SIRONNEAU, J. P., *Le Retour du Mythe*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980, 125 p.

BORGEAUD, Philippe, *Orphisme et Orphée*, en l'honneur de Jean Radhardt, *Recherches et Rencontres*, vol. 3, Genève, Librairie Droz, S.A., 1991, 293 p.

BRUNEL, Pierre, *Le mythe d'Électre*, Paris, Honoré Champion, 1995, 210 p.

_____, *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1974, 221 p.

_____, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, coll. «PUF écriture» Presses Universitaires de France, 1992, 294 p.

BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 409 p.

CAUVIN, Jean-Pierre, *Henri Bosco et la poétique du sacré*, Paris, Éditions Klincksieck, 1974, 290 p.

CELLIER, Léon, *Parcours initiatique*, Neufchâtel, Éditions de la Baconnière et les Presses Universitaires de Grenoble, 1977, 309 p.

CHELEBOURG, Christian, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, sous la direction d'Henri Mitterand, Paris, Éditions Nathan/HER, 2000, 926 p.

CHEMAIN, Robert, *L'imaginaire dans le roman africain d'expression française*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1986, 422 p.

CIXOUS, Hélène, GAGNON, Madeleine, LECLERC, Annie, *La venue à l'écriture*, coll. «10/18», Série féminin futur, Paris, Union générale d'éditions, 1977, 157 p.

Critique et littérature québécoise, sous la direction d'Annette Hayward et Agnès Whitfield, Montréal, Les Éditions Triptyque, 1992, 422 p.

DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1988, 648 p.

DESSPORT, Marie, *L'Incantation virgilienne: Virgile et Orphée*, Bordeaux, Imprimerie Delmas, 1952, 486 p.

DETIENNE, Marcel, *L'Écriture d'Orphée*, Paris, Gallimard, coll. «L'Infini», 1989, 233 p.

DIDIER, Béatrice, *L'écriture femme*, coll. «Écriture», Paris, Presses Universitaires de France, 1981, 286 p.

DIEL, Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, préface de Gaston Bachelard, coll. «Petite bibliothèque», Paris, Payot, 1966, 252 p.

DIONNE, René, *La Littérature régionale aux confins de l'histoire et de la géographie*, coll. «Ancrages», Sudbury, Prise de parole, 1993, 87 p.

DORAIS, Fernand, *Témoins d'errances en Ontario français*, Hearst, Le Nordir, 1990, 151 p.

DURAND, Gilbert, *Beaux-arts et Archétypes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 287 p.

_____, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, coll. «L'île verte», Paris, Berg International Éditeurs, 1979, 327 p.

_____, *Introduction à la mythodologie*, coll. «Spiritualité», Paris, Albin Michel, 1996, 240 p.

_____, *L'Âme tigrée, les pluriels de Psyché*, coll. «Médiations», Paris, Denoël et Gauthier, 1980, 210 p.

_____, *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme: les structures figuratives du roman stendhalien*, Paris: Librairie José Corti, 1971, 256 p.

_____, *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, 1996, 262 p.

_____, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Introduction à l'archétypologie générale, 11^e édition, préface à la 11^e édition, 1992, Paris, Dunod, 536 p. (Paris, Bordas pour la première édition)

_____, *L'imaginaire*, Paris, Hatier, 1994, 79 p.

_____, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 1964, 130 p.

_____, *Science de l'homme et tradition*, 3^e édition, coll. «Spiritualité», Paris, Albin Michel, 1996, 217 p.

EIGELDINGER, Marc, *Lumières du mythe*, coll. «Écriture», Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 222 p.

ÉLIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1988, 246 p.

_____, *Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux*, coll. «Les Essais LX», Paris, Gallimard, 1952, 238 p.

_____, *Le Mythe de l'Éternel Retour*, Paris, Gallimard, 1949, 254 p.

_____, *Méphistophélès et l'androgynisme*, Paris, Gallimard, 1962, p. 219.

_____, *Myth and Reality*, traduit du français par Willard R. Trask, New York, Harper and Row, 1975, 212 p.

_____, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, 310 p.

_____, *Naissances mystiques*, coll. «Les Essais», Paris, Gallimard, 1959, 274 p.

_____, *Traité d'histoire des religions*, 2^e édition, préface de Georges Dumézil, Paris, Payot, 1970, 393 p.

ÉMOND, Maurice, *La Femme à la fenêtre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1984, 390 p.

Frontières et manipulations génériques dans la littérature canadienne francophone, Actes du colloque organisé par les étudiants du département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa du 20 au 22 mai 1992, Hearst/Ottawa, Le Nordir, 1992, 136 p.

GINESTIER, Paul, *Pour connaître la pensée de Bachelard*, Paris, Bordas, 1968, 223 p.

GUTHRIE, W.K.C., *Orphée et la religion grecque, Étude sur la pensée orphique*, traduit de l'anglais par S.M. Guillemin, Paris, Payot, 1956, 328 p.

HASSAN, Ihab, *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*, Chicago, University of Illinois Press, 1975, 184 p.

HELM, Yolande, *L'eau, Source d'une écriture dans les littératures féminines francophones*, New York, Peter Lang, 1995, 288 p.

HENRY, Elizabeth, *Orpheus with His Lute. Poetry and the Renewal of Life*, London, Bristol Classical Press, 1992, 227 p.

HERRMANN, Claudine, *Les voleuses de langue*, Bordeaux, Éditions des femmes, 1976, 179 p.

HORER, Suzanne et Jeanne SOCQUET, *La création étouffée*, coll. «Femmes en mouvement», Paris, Pierre Horay, 1973, 237 p.

Introduction aux méthodologies de l'imaginaire, sous la direction de Joël Thomas, Paris, Ellipses, 1998, 319 p.

IRIGARAY, Luce, *Le Temps de la différence*, Paris, Librairie générale française, 1989, 122 p.

JACQUES, Henri-Paul, *Du rêve au texte*, Montréal, Guérin littéraire, 1988, 348 p.

JUNG, Carl Gustav, *L'homme à la découverte de son âme*, Préface et adaptation par le D^r Roland Cahen, coll. «Action et pensée», Genève, Éditions du Mont Blanc, 1962, 354 p.

KRAPPE, A.H., *La genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952, 357 p.

KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, essai, Paris, Gallimard, 1986, 199 p.

KUSHNER, Eva, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, A.G. Nizet, 1961, 359 p.

LAFORTUNE, Monique, *Le Roman québécois. Reflet d'une société*, coll. «Synthèse», Laval, Mondia Éditeurs, 1985, 333 p.

LAGARDE, André et Laurent Michard, *XIX^e siècle*, coll. «Textes et littérature», Paris, Bordas, 1963, 576 p.

La Galaxie de l'imaginaire: dérive autour de l'oeuvre de Gilbert Durand, sous la direction de Michel Maffesoli, Paris, Berg International Éditeurs, 1980. 260 p.

La passion au féminin, sous la direction de Claudine Bertrand et Josée Bonneville, coll. «Documents/Entretiens», Québec, XYZ, 1994, 127 p.

La Problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs, Actes du colloque organisé par les étudiants du département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa, sous la direction de Lucie Hotte, les 12 et 13 mai 1994, Hearst, Le Nordir, 152 p.

LEE, M. Owen, *Virgil as Orpheus. A Study of the Georgics*, Albany, State University of New York Press, 1996, 171 p.

LEMAY, Michel, *Jules Verne initié et initiateur*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1994, 294 p.

Le Mythe en littérature, Essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire. Textes réunis par Yves Chevel et Camille Dumoulié, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, 403 p.

Le Mythe et le mythique, Colloque de Cerisy, Cahiers de l'Hermétisme, Paris, Albin Michel, 1987, 224 p.

Les Franco-Ontariens, sous la direction de Cornelius Jaenen, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 443 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon, 1958, 447 p.

La littérature franco-ontarienne: Enjeux esthétiques, sous la direction de Lucie Hotte et François Ouellet, Actes du colloque tenu à l'Université McGill le 17 mai 1996, Hearst, Le Nordir, 1996, 137 p.

MAGNAN, Lucie-Marie et MORIN, Christian, *Lectures du post-modernisme dans le roman québécois*, coll. «Littérature(s)», Montréal, Nuit Blanche, 1997, 218 p.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Librairie José Corti, 1963, 380 p.

Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux, textes réunis par Yolande Grisé et Robert Major, *Cahiers du CRCCF*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, 430 p.

MONNEYRON, Frédéric, *L'Androgyne romantique: Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994, 150 p.

MORRIS, Pam, *Literature and Feminism*, Blackwell, U.K., Oxford & Cambridge, 1993, 217 p.

Mythe et création, Textes réunis par Pierre Cazier, coll. «UL3», Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, 312 p.

Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française, sous la direction de Metka Zupancic, Actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 24 au 26 mars 1994, Hearst, Le Nordir, 1994, 321 p.

Mythes et littérature, textes réunis par Pierre Brunel, coll. «Recherches actuelles en littérature comparée», Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, 165 p.

Mythes, Images, Représentations, Paris, Didier, 1977, 447 p.

Mythes, thèmes et variations, préface de Michel Maffesoli, sous la direction de Gilbert Durand, coll. «Sociologie du quotidien», Paris, Desclée de Brouwer, 2000, 271 p.

Orpheus. The Metamorphosis of a Myth, édité par John Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1982, 238 p.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *L'Échappée des discours de l'Oeil*, Québec, Les éditions Nouvelle Optique, 1981, 327 p.

OVIDE, *Métamorphoses*, Paris, Flammarion, 1909, 392 p. (Traduction non indiquée)

PARÉ, François, *Les littératures de l'exigüité*, Hearst, Le Nordir, 1994, 175 p.

PIETTRE, Monique A., *Au commencement était le mythe...*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1968, 271 p.

PIRE, François, *L'Imagination poétique de Gaston Bachelard*, Paris, Librairie José Corti, 1967, 220 p.

POULET, Georges, *Les métamorphoses du cercle*, coll. «Cheminement», Paris, Librairie Plon, 1961, 523 p.

PRZYLUSKI, Jean, *La Grande Déesse*, Préface de Charles Picard, Paris, Payot, 1950, 220 p.

Réécriture des mythes: l'utopie au féminin, sous la direction de Joëlle Cauville et Metka Zupancic, coll. «Faux titre», n° 123, Amsterdam, Éditions Rodopi, 1997, 266 p.

SANTARCANGELI, Paolo, *Le Livre des labyrinthes*, traduit de l'italien par Monique Lacau, Paris, Gallimard, 1974, 430 p.

SARANE, Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, coll. «Connaissance de l'inconscient», dirigée par J.-B. Portalis, Préface de J.-B. Portalis, Paris, Gallimard, 1974, 505 p.

SEGAL, Charles, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1989, 233 p.

SEWELL, Elizabeth, *The Orphic Voice: Poetry and Natural History*, New York, Harper and Row, 1971, 463 p. (Publié originellement par Yale University Press en 1960.)

SHINODA Jean, *Godesses in Everywoman*, Toronto, Fitzhenry & Whiteside, Limited, 1984, 334 p.

SIROIS, Antoine, *Lecture mythocritique du roman québécois*, Montréal, Les éditions Triptyque, 1999, 132 p.

_____, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Éditions Triptyque, 1992, 150 p.

SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Éditions Québec-Amérique, 1990, 347 p.

SNIDER LANSER, Susan, *Fictions of Authority, Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1992, 287 p.

SOREL, Reynal, *Orphée et l'orphisme*, coll. «Que sais-je?», Paris, Presses Universitaires de France, 1995, 127 p.

STRAUSS, Walter A., *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, 287 p.

TAMULY, Annette, *Le surréalisme et le mythe*, Préface de Henri Béhar, New York, Peter Lang Publishing Inc., 1995, 285 p.

THERRIEN, Vincent, *La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Paris, Éditions Klincksieck, 1970, 400 p.

TREMBLAY, Victor-Laurent, *Au commencement était le mythe*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1991, 362 p.

TROUSSON, Raymond, *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, 144 p.

VIERNE, Simone, *Jules Verne et le roman initiatique, Contribution à l'étude de l'imaginaire*, Paris, Les Éditions du Sirac, 1973, 779 p.

_____, *Jules Verne. Mythe et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 173 p.

_____, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, 138 p.

VIRGILE, *Les Géorgiques de Virgile*, Texte et traduction avec introduction et notes par Raymond Billiard, préface de Pierre de Nolhac, Paris, Éditions d'histoire et d'art, Librairie Plon, 1933, 263 p.

VOLDENG, Évelyne, en collaboration avec Georges Riser, *Lectures de l'Imaginaire Huit femmes poètes des deux cultures canadiennes (1940-1980)*, Orléans, Les Éditions David, 2000, 236 p.

VON FRANZ, Marie-Louise, *La femme dans les contes de fées*, Traduit de l'allemand par Francine Saint et René Taillandier, Paris, Albin Michel, 1973, 297 p.

WELLEK, René et WARREN, Austin, *La théorie littéraire*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Andigier et Jean Gattegno, Paris, Seuil, 1971, 398 p.

WHITE, John J., *Mythology in the Modern Novel*, Princeton University Press, 1973, 264 p.

III - ARTICLES

ALBOUY, Pierre, «Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire», *Revue d'histoire littéraire de la France*, oct.-déc. 1970, p. 1059-1063.

BARTHES, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* 8, Paris, Seuil, 1966, p. 1-27.

BECKETT, Sandra L., «L'appel de la ténébreuse Eurydice dans *Une ombre* d'Henri Bosco», *Religiologiques*, p. 93.

BURGOS, Jean, «Littérature et imaginaire», *La Letteratura e l'immaginario*, Actes du XI^e Colloque de la Société universitaire pour les études de langue et littérature françaises, Verona, 14-16 octobre 1982, p. 13-20.

COUILLARD, Marie, «La femme écrivain canadienne-française et québécoise face aux idéologies de son temps», *Canadian Ethnic Studies*, XIII, 1, 1981, p. 43-51.

DURAND, Gilbert, «Pérennité, dérivations et usure du mythe», Actes du Colloque de Chantilly, 24-25 avril, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 27-50.

DURAND, Yves, «La formulation expérimentale de l'imaginaire et ses modèles», textes réunis par Jean Burgos, *CIRCE*, Études et recherches sur l'imaginaire, Paris, Lettres modernes, 1969, p. 151 à 248.

ÉMOND, Maurice, «Les approches thématique et mythocritique», *Québec français*, n° 65, mars 1987, p. 88-91.

GREIMAS, A.J., «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», *Communications* 8, Paris, Seuil, 1966, p. 28-59.

GUHL, Marie-Cécile, «Les paradis ou la configuration mythique et archétypale du refuge», *CIRCE*. Études et recherches sur l'imaginaire, «Le Refuge 1», textes réunis par Jean Burgos, Paris, Lettres modernes, 1972, p. 65.

LANSER, Susan S., «Toward a Feminist Narratology», *Style*, automne 1986, vol. 20, n° 3, p. 341-363.

MICHAUD, Jacques, «Ce passé qui secoue le présent», *Le Droit*, le 28 avril 1979, p. 21.

MONNEYRON, Frédéric, «Le mythe et le mythique: bilan et perspective», *Cahiers de l'imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 123-139.

- et al, «L'Androgyne dans la littérature», *Cahiers de l'hermétisme*, Paris, Albin Michel, 1990, 157 p.
- ORENSTEIN, Gloria Ferrnan, «Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féministes contemporains», *Études littéraires*, vol. 17, n° 1, avril 1984, p. 143-160.
- PURKISS, Diane, «Women's Rewriting of Myth», *The Feminist Companion to Mythology*, Carolyn Larrington ed., London, Pandora Press, p. 441-457.
- SELLIER, François, «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?», *Littérature*, n° 55, oct. 1984, p. 112-126.
- THÉORET, France, «Fiction et métissage ou écrire l'imaginaire du réel», *La Nouvelle barre du jour*, 201-202, Actes du Colloque de Charlevoix, novembre 1987, p. 63-78.
- WEINRICH, Harold, «Structures narratives du mythe», *Poétique*, n° 1, 1970, p. 25-34.
- XIBERRAS, Martine, «Le processus initiatique dans l'imaginaire contemporain», *Les cahiers de l'imaginaire*, n°s 5 et 6, 1990, p. 35-45.
- ZUPANCIC, Metka, «Artiste holistique - art globalisant: Lecture orphique de quelques textes de Michel Butor», *La création selon Michel Butor, Réseaux-Frontières-Écart*, Colloque de Queen's University, textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1991, p. 195-208.

_____, «Corps intégré, corps sacralisé dans la littérature contemporaine des femmes (Cixous, Hydrard, Chawaf)», *Religiologiques*, n° 12, automne 1995, p. 191-206.

_____, «Eurydice et Perséphone: paradigmes revisités par Cixous et Chawaf», *Women in French Studies*, automne 1995, p. 2-89.

_____, «L'Orphisme réécrit au féminin», *Francophonie plurielle*, Actes du Congrès mondial du Conseil international d'études francophones, sous la direction de Ginette Adamson et Jean-Marc Gouanvic, Montréal, Hurtubise, HMH, 1995, p. 51-63.

IV - REVUES (numéros complets)

Études et recherches sur l'imaginaire, «Les méthodologies de l'Imaginaire», textes réunis par Jean Burgos, série *CIRCE*, Paris, *Lettres modernes*, 1969, 298 p.

Études et recherches sur l'imaginaire, «Le refuge 1», textes réunis par Jean Burgos, série *CIRCE*, Paris, *Lettres modernes*, 1972, 321 p.

Études et recherches sur l'imaginaire, «Le refuge 2», textes réunis par Jean Burgos, série «*CIRCE*», Paris, *Lettres modernes*, 1973, 279 p.

Religiologiques, «Orphée et Eurydice: mythes en mutation», sous la direction de Metka Zupancic, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997, 268 p.

Religiologiques, «Statut de l'imaginaire dans l'oeuvre de Gilbert Durand», sous la direction de Jacques Pierre, Montréal, Université de Québec à Montréal, 1990, 118 p.

V - OUVRAGES D'AUTRES ÉCRIVAINS

HÉBERT, Anne, *Poèmes*, Montréal, Édition du Seuil, 1960, 105 p.

NERVAL, (Gérard Labrunie, dit Gérard de), *Aurélie et Lettres à Aurélie*, Paris, Librairie José Corti, 1956, 123 p.

_____, *El Desdichado*, cité dans André Lagarde et Laurent Michard, *XIX^e siècle*, coll. «Textes et littérature», Paris, Bordas, 1963, 576 p.

VI - OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des mythes: rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, coll. «Bouquins», 1982, 1060 p.

Dictionnaire des mythes littéraires, Pierre Brunel (éd.), Monaco, Éditions du Rocher, 1988, 1436

Le Dictionnaire latin-français du baccalauréat, Paris, Librairie classique Eugène Belin, 1938, 556 p.

Encyclopedia of Religion, The, Mircea Éliade editor in chief, vol. 7, New York, Macmillan, 1987, 568 p.

Feminist Companion to Mythology, The, édité par Carolyne Larrington, London, Pandora Press, 1992, 480 p.

JULIEN, Nadia, *Grand dictionnaire des symboles et des mythes*, Alleur (Belgique), Marabout, 1997, 601 p.

ROBERT, Paul, *Le Nouveau Petit Robert*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, DICTIONNAIRES LE ROBERT, 2000, 2841 p.

_____, *Le Petit Robert 2*, Dictionnaire universel des noms propres, rédaction dirigée par Alain Rey, Paris, DICTIONNAIRES LE ROBERT, 1993, 1952 p.

WALKER, Barbara, *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*, San Francisco, Harper and Row, 1988, 563 p.

WALKER, Barbara, *The Women's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, Harper & Collins, 1983, 1124 p.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	2
Remerciements	4
Code des romans	5
 Problématique de la thèse et présentation de Gabrielle Poulin	
Prolégomènes	8
La critique littéraire et l'oeuvre de Gabrielle Poulin	21
La répartition de la thèse	25
Introduction à la vie et à l'oeuvre de Gabrielle Poulin	28
 PREMIÈRE PARTIE - Théorie de la thèse	
Chapitre I - L'Imaginaire	36
La classification des images proposées par Gilbert Durand	37
Le trajet anthropologique	41
La fonction de l'imaginaire	51
Le mythe	53
Mircea Eliade	54
Gilbert Durand	57
Le mythe et la littérature	58
La mythocritique	61
Simone Vierre	65
La méthode de la mythocritique	67
 Chapitre II- Orphée, le chantre de Thrace	
La légende d'Orphée	72
Orphée et les Argonautes	74
Orphée et Eurydice	77
La mort d'Orphée	82
Orphée dans la littérature et autres domaines de l'activité artistique	87

L'initiation	117
Le voyage dans l'au-delà	119
La descente aux enfers et la remontée au ciel	121
La transformation	123
L'initiation et la création littéraire	124
L'initiation, le mythe d'Orphée et les romans de Gabrielle Poulin	126

DEUXIÈME PARTIE - Étude de l'oeuvre romanesque de Gabrielle Poulin

Chapitre I - Notions préliminaires à l'étude des romans 131

La situation initiale des romans	133
<i>Cogne la caboche</i>	135
<i>Un cri trop grand</i>	143
<i>Les Mensonges d'Isabelle</i>	151
<i>La Couronne d'oubli</i>	158
<i>Le Livre de déraison</i>	163
<i>Qu'est-ce qui passe ici si tard</i>	170
L'être inanimé et la route	174
Les pages liminaires: La fonction fantasmatique	180
<i>Cogne la caboche</i>	183
<i>Un cri trop grand</i>	186
<i>Les Mensonges d'Isabelle</i>	188
<i>La Couronne d'oubli</i>	192
<i>Le Livre de déraison</i>	198
Conclusion	206

Chapitre II - Les visages du temps 210

Les symboles de la vie menacée	
dans les romans de Gabrielle Poulin	211
<i>Un cri trop grand</i>	213
<i>Les Mensonges d'Isabelle</i>	215
<i>La Couronne d'oubli</i>	218
<i>Le Livre de déraison</i>	221
<i>Qu'est-ce qui passe ici si tard?</i>	224

Chapitre III - La descente aux enfers 228

<i>Cogne la caboche</i>	232
<i>Un cri trop grand</i>	249
<i>Les Mensonges d'Isabelle</i>	268
<i>La Couronne d'oubli</i>	297
<i>Le Livre de déraison</i>	323
<i>Qu'est-ce qui passe ici si tard?</i>	356

Chapitre IV - L'épreuve centrale

<i>Rachel de Cogne la caboche</i>	361
<i>Françoise d'Un cri trop grand</i>	364
<i>Isabelle des Mensonges d'Isabelle</i>	367
<i>Florence de La Couronne d'oubli</i>	372
<i>Virginie du Livre de déraison</i>	377
<i>Marie-Eve de Qu'est-ce qui passe ici si tard?</i>	383
Conclusion	388
Conclusion générale	391
Annexe - Glossaire	410
Bibliographie	414
Tables des matières	441