

# ENTRE L'ICI-BAS ET L'AU-DELÀ DANS L'ŒUVRE D'ANNE HÉBERT

MILICA MARINKOVIĆ  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO

**Abstract** - The work of Anne Hébert, a prominent figure in Québécois literature, reflects an existential struggle where life and death are intimately intertwined. In her novels, death is not merely an end but marks the beginning of a new existence, as tangible as life itself. Through an in-depth analysis of the story « Le torrent » and other works, this study explores the notion of the struggle for life within her fictional universe. The characters evolve in a liminal space where death exerts a fascination tinged with fear. Hébert develops a cyclical vision of existence, illustrated by the interactions between the living and the dead, highlighting a continuity beyond death. The characters undergo constant metamorphoses and frequently confront their own inner torment, revealing a profound duality between life-affirming and death-driven impulses. This duality is embodied through transitional figures, such as the horse, and natural elements like water. By analyzing the characters' interactions with these elements, this article sheds light on the integral fusion between the world of the living and the dead, where life transforms into death and where the forces of Eros and Thanatos converge.

**Keywords:** Anne Hébert; Duality; Metamorphosis, Life and Death Impulses; Transitional Figures.

## 1. Introduction

Anne Hébert, l'une des plus grandes figures de la littérature québécoise, dont l'œuvre s'étend sur plus de six décennies, a constamment exprimé dans ses romans une lutte existentielle, une bataille pour la vie, comme elle l'a souligné dans un entretien : « En réalité, ce que j'exprime vraiment, c'est la lutte pour la vie<sup>1</sup> » (*OC I*, p. 15). Ses écrits sont profondément marqués par des personnages infortunés dont l'existence terrestre s'achève souvent de manière énigmatique, disparaissant dans les eaux ou s'évanouissant mystérieusement. Bien que la thématique de la « lutte pour la vie » soit centrale, une fascination profonde pour la mort et les mystères de l'au-delà se révèle. Ces deux dimensions, chez Anne Hébert, ne sont pas opposées, mais coexistent. La mort revêt une réalité aussi tangible que la vie et elle n'est pas simplement perçue comme une fin, mais comme le commencement d'une nouvelle forme d'existence, un autre monde, un autre espace.

En analysant les romans d'Anne Hébert, et en particulier son récit « Le torrent<sup>2</sup> », œuvre clé pour appréhender l'ensemble de sa production littéraire, nous avons constaté que le traitement du temps et de l'espace, en lien avec la lutte pour la vie, est particulièrement singulier. Cette lutte met en scène au moins deux protagonistes, deux adversaires engagés dans un affrontement. Lutter pour la vie revient à affronter la mort. Plusieurs questions surgissent face à cette lutte : Qui sont les combattants engagés dans cette confrontation pour la vie, et contre quoi se battent-ils ? Quels événements se déroulent dans l'arène de ce combat ? Où se situe la frontière entre la vie et la mort, ou bien ces deux mondes se confondent-ils et se rejoignent-ils ? Quelles motivations poussent les personnages à se battre ? Quels moyens et stratégies adoptent-ils ? Enfin, que se passe-t-il lorsque l'un des adversaires succombe à cet affrontement inéluctable ?

---

<sup>1</sup> Entrevue avec M. Voiturier, cité dans *Œuvres complètes I. Poésie*, édition établie par Nathalie Watteyne, suivi de *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, édition établie par Patricia Godbout (2013), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. Toute référence à cet ouvrage est présentée dans cet article sous le sigle suivant : *OC I*.

<sup>2</sup> Toute référence à cet ouvrage est présentée dans cet article sous le sigle suivant : *LT*.

Afin de répondre à ces interrogations, nous avons envisagé la lutte comme se déroulant dans un espace singulier, situé à la lisière du monde terrestre et de l'au-delà, entre la sphère de la vie et celle de la mort. Les personnages hébertiens évoluent dans cet entre-deux, toujours en proximité avec le royaume de l'au-delà, qu'il s'agisse des enfers ou du paradis, tout comme avec les morts qui les hantent. La fascination pour la mort imprègne l'ensemble des textes analysés, se mêlant intimement à la passion, à l'amour et à l'incessante pulsion de vie.

La perception de la vie cyclique chez Anne Hébert est manifeste. Les morts et les vivants interagissent, partageant une existence universelle, comme le suggèrent les vers du poème « En guise de fête<sup>3</sup> » :

Le monde est en ordre  
Les morts dessous  
Les vivants dessus (*OP*, p. 31).

Ces vers ont été repris par l'écrivaine dans plusieurs textes, de manière textuelle ou allusive, comme l'indique le premier tome de l'édition critique de l'œuvre d'Anne Hébert<sup>4</sup> : « D'autres variations se trouvent dans *TS* [*Le temps sauvage*] où "La vie est en ordre" (*TS*, p. 58), tout comme dans *K* : "Tu dis que tout est en ordre. Seuls les vivants que nous sommes méritent de vivre." (*K*, p. 188) Dans *ES* : "L'ordre du monde est inversé." (*ES*, p. 42) et, dans *ECS* : "les morts [sont] mêlés aux vivants." (*ECS*, p. 143) » (*OC I*, p. 253). Dans *Kamouraska*<sup>5</sup>, on peut lire : « Le monde est en ordre. Les morts dessous. Les vivants dessus » (*K*, p. 83), ainsi que « La vraie vie est en ordre » (*K*, p. 143) et « La vraie vie est ailleurs » (*K*, p. 130). En effet, cet ordre semble illusoire.

Ainsi, on perçoit l'importance capitale du monde de l'au-delà pour l'autrice, pour qui la vie ne prend pas fin mais se métamorphose, comme le note Beauchemin (2016, p. 168) en analysant ses récits : « La métamorphose est l'épisode où vie et mort se confondent ». La vie post-terrestre est envisagée comme une continuation de l'existence actuelle. Dès lors, la vie ne s'éteint jamais mais traverse différentes phases.

## 2. Les pulsions de vie et de mort

Tout comme les phases de la vie, les personnages d'Anne Hébert subissent des transformations continues. Comme le souligne l'actrice Flora Fontanges dans le roman *Le Premier Jardin*<sup>6</sup> : « Étrange pouvoir des métamorphoses. Le plus beau métier du monde » (*PJ*, p. 113). Dans la lutte des personnages hébertiens, une dimension capitale est leur tendance à percevoir autrui comme un adversaire à abattre, lui attribuant les traits d'un monstre, d'une bête, d'un démon ou d'un vampire, avant de réaliser que leur propre malaise est à l'origine de leur malheur et de leurs problèmes. Ainsi, les affrontements prennent généralement deux formes : d'abord dirigés contre le personnage-monstre, puis contre le monstre intérieur. Cette dualité entraîne souvent des décès multiples, les protagonistes se blessant, se tuant, voire se suicidant lorsqu'ils comprennent qu'aucune autre issue ne se présente. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que, bien souvent, au moment où le héros parvient à éliminer son adversaire, il se métamorphose lui-même en bête, réveillant ainsi le monstre intérieur

<sup>3</sup> Le poème fait partie de l'ouvrage *Œuvre poétique 1950-1990*, cité dans la bibliographie. Toute référence à cet ouvrage est présentée dans cet article sous le sigle suivant : *OP*.

<sup>4</sup> Le chantier de l'édition critique de l'œuvre complète d'Anne Hébert a été dirigé par Nathalie Watteyne. L'équipe de collaborateurs a contribué à la réalisation des cinq tomes, comprenant Anne Ancrenat, Mélanie Beauchemin, Luc Bonenfant, Ariane Gibeau et Lori Saint-Martin, de l'Université du Québec à Montréal ; Lucie Guillemette, de l'Université du Québec à Trois-Rivières ; Daniel Marcheix, de l'Université de Limoges ; Janet M. Paterson, de l'Université de Toronto ; Patricia Godbout, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne de l'Université de Sherbrooke.

(Page consultée le 7/9/2024 : <https://pum.umontreal.ca/catalogue/uvres-completes-danne-hebert-v-1-poesie>)

<sup>5</sup> Toute référence à cet ouvrage est présentée dans cet article sous le sigle suivant : *K*.

<sup>6</sup> Toute référence à cet ouvrage est présentée dans cet article sous le sigle suivant : *PJ*.

qui sommeille en lui. C'est à ce moment précis que la véritable angoisse s'installe, parfois de manière fatale. En effet, la bataille contre son propre monstre est la plus cruelle, et seule Catherine, dans le roman *Les chambres de bois*<sup>7</sup>, parvient à s'en libérer.

La transformation du héros hébertien en bête sauvage peut être comparée à deux divinités grecques : l'une représentant l'aurore et la vie, et l'autre représentant la nuit et la mort, soit Éros et Thanatos. Ces deux forces se manifestent ensemble dans le personnage hébertien. Comme le note André Brochu dans un de ses articles : « chez elle [Anne Hébert], la pulsion de vie, pour emprunter à Freud un concept dont on trouve la trace précise chez la romancière, est inséparable d'une pulsion de mort qui à la fois menace et l'oblige ainsi à la relance, dans un dialogue nécessaire et jamais terminé » (Brochu 2004, p. 12). C'est la pulsion de mort, la force ténébreuse, qui prédomine et se manifeste de manière violente et agressive chez les protagonistes, les privant de toute capacité de contrôle réfléchi. Ainsi, les deux pôles de la lutte sont les pulsions de vie et de mort. Le moment décisif de cette lutte se caractérise par une initiation ou une transformation, souvent sous la forme d'une dissimulation. Les forces opposées, Éros et Thanatos, se rejoignent et se confondent dans des figures transitionnelles telles que le cheval ou des phénomènes naturels comme l'eau, ce que nous explorerons plus en détail dans ce texte. Cependant, pour que cette transition s'opère, un moment initiatique, qu'il soit fatal, sexuel ou mortel, est nécessaire.

Dans son interprétation de l'œuvre d'Anne Hébert et de ses influences bibliques, Antoine Sirois identifie le diable comme symbolisant le mal et la pulsion destructrice des personnages. Le diable, en tant que tentateur, agit de manière similaire à Thanatos : « La propension au mal se manifeste souvent par le désir, qui est l'appétit de l'autre sexe et qui est fatal » (Sirois 2006, p. 89). Si le mal est généralement associé au sexe masculin dans les écrits d'Anne Hébert, Neil B. Bishop précise que « le sexe féminin – qui rarement, chez Hébert, est le “sexe faible”, tout opprimé qu'il soit – peut comporter une part de Thanatos, ou se laisser basculer du côté de Thanatos sous la pression des hommes » (Bishop 2004, p.131).

Ainsi, chaque individu dans l'œuvre d'Anne Hébert est susceptible de se métamorphoser en bête, notamment lorsqu'il est confronté au désir sexuel, souvent dévastateur. En d'autres termes, le héros finit par incarner le monstre qu'il a vaincu. Dans chaque texte analysé, certains personnages subissent cette transformation, parfois sans en avoir pleinement conscience. Ces moments de métamorphose se manifestent particulièrement lors de l'élimination du personnage adverse, perçu comme le monstre ou la bête. Les personnages-monstres, dominés par les pulsions de Thanatos, deviennent les victimes de leurs désirs incontrôlables. Bien que ces personnages soient souvent des maris ou des amants, il arrive également que des femmes ambivalentes subissent cette métamorphose. Dans leur recueil de textes critiques sur l'imaginaire d'Anne Hébert, Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin soulignent l'ambivalence et la dualité présentes dans l'œuvre de l'écrivaine :

Les textes réunis ici [dans leur livre] rappellent avec insistance une constante de l'œuvre hébertienne que la critique n'a pas fini d'explorer : la dualité ainsi que son corollaire, l'ambivalence. Des *Songes en équilibre* à *Un habit de lumière*, les écrits hébertiens sont marqués par une oscillation incessante entre deux pôles opposés<sup>8</sup> : captivité et libération, bien et mal, jour et nuit, passé et présent, vie et mort. De ces tensions jamais résolues – car, malgré le titre du premier recueil de poèmes, l'équilibre est impossible, voire inconcevable – naît l'écriture qui se transforme en œuvre et, sans doute, une bonne part de la fascination qu'elle inspire à la critique (Paterson, Saint- Martin 2006, p. 6).

Bien que nous partagions l'avis des autrices sur la dualité hébertienne, que nous considérons comme une source inépuisable, nous ne pensons pas que l'équilibre soit totalement inaccessible. Au contraire, il semble être assuré par ces oppositions et cette ambivalence. Certes, il serait illusoire de

---

<sup>7</sup> Toute référence à cet ouvrage est présentée dans cet article sous le sigle suivant : CB.

<sup>8</sup> Voir par exemple Maurice Émond, *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les chambres de bois, Kamouraska et Les enfants de sabbat*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1984. (La note est introduite par les autrices.)

chercher un équilibre paisible et contrôlé étant donné les fortes tensions dans les sentiments et les comportements des personnages. Cependant, cet équilibre se maintient parce qu'il n'y a pas d'indifférence chez Anne Hébert. Comme le suggère le titre de son recueil poétique, *Le jour n'a d'égal que la nuit*, chaque aube est accompagnée de sa nuit. Ainsi, malgré la violence qui caractérise la transition d'un état à l'autre, de la vie à la mort, l'équilibre hébertien se trouve dans ces contradictions. On pourrait le qualifier d'« équilibre déséquilibré ». Cet « équilibre déséquilibré » est incarné par François dans « Le torrent », qui représente le déchirement entre les deux pulsions et l'abandon à celle qui provient des profondeurs de la terre et des eaux, mais aussi des profondeurs de l'âme. C'est à proximité du torrent que François perçoit la présence du « démon captif ». La force de Thanatos devient dominante et le protagoniste, agressif, déclare : « Ce démon captif, en pleine puissance, m'éblouissait. Je lui devais en hommage et en justice aussi de lui permettre d'être soi dans le monde. À quel mal voulais-je rendre la liberté ? Était-il en moi ? » (*LT*, p. 24). Un trouble similaire tourmente Elisabeth d'Aulnières dans *Kamouraska* : « Ce mal en moi, comme une fleur violette, une tumeur cachée » (*K*, p. 107).

La force destructrice est souvent associée aux pulsions sexuelles, perçues comme animales par des personnages solitaires, étranges et taciturnes, à l'instar de François dans « Le torrent ». Tourmenté par une mère qui le rend sourd et qu'il finit par tuer, François commence par voir cette mère comme le principal adversaire à affronter. Cependant, à mesure que les forces de la nature entrent en jeu, son comportement évolue. La pulsion, ou nature agissante, transcende le caractère humain ou simplement animal pour devenir bestiale et monstrueuse : « Le désir de la femme m'a rejoint dans le désert. Non, ce n'est pas une douceur. C'est impitoyable, comme tout ce qui m'atteint. Posséder et détruire le corps et l'âme d'une femme. Et voir cette femme tenir son rôle dans ma propre destruction. Aller la chercher, c'est lui donner ce droit » (*LT*, p. 27).

Nous pouvons identifier dans ce comportement le procédé de la « double inversion » tel que défini par Gilbert Durand (Durand 1981), où François, initialement victime de violences, se transforme en agresseur. Il est manifeste que François est obsédé par ses instincts bestiaux, comme le souligne Daniel Marcheix :

La querelle avec le colporteur est nettement présentée comme un simulacre passionnel et vicariant dont le but est d'éprouver la tension du corps, de somatiser le mécontentement. Mais cette colère est au service d'un calcul cognitif qui transforme la relation polémique en une vengeance indirecte, puisque aussi bien François projette de « [p]osséder et détruire le corps et l'âme d'une femme ». Le choix d'une femme comme support de la vengeance maintient le sujet dans le conflit axiologique initial imposé par la mère (l'interdit de la chair), et, en contaminant ainsi sa colère par son désir sexuel, François retrempe sa tension dans l'énergie première et créatrice, bonne mais lourde des menaces du désordre originel dont elle a fait surgir l'Être. Il entre ainsi dans le cycle infernal de la violence entropique, et ne peut voir en Amica qu'un substitut de la communauté désireuse de se venger à son tour (Marcheix 1999, p. 94).

Ce conflit d'ambivalence majeur se manifeste dans la lutte entre Éros et Thanatos. Lorsque François entre en conflit avec sa mère, il commence à se métamorphoser en une figure bestiale, marquant le début de sa violence. Une transformation profonde s'opère alors en lui, alors qu'il éprouve un plaisir pervers à observer les réactions de sa mère. Dans la première partie du récit, François tue sa mère dans un acte de libération. Cependant, dans la seconde partie, son désir naturel, symbolisé par Éros, se mue en Thanatos, incarnant ainsi la nature destructrice.

### 3. Le combat et la mise à mort

L'épisode central des récits analysés, à savoir la mise à mort du personnage-monstre, demeure entouré de mystère et la scène cruciale du combat échappe souvent à une description claire. Les territoires inexplorés de la mémoire des personnages survivants sont marqués par des vertiges, des moments

d'amnésie et des transformations psychologiques. L'acte violent commis par François devient alors un élément fondamental de son identité, absorbant toute son attention et se transformant en l'objectif même de son existence. Bertrand Gervais analyse cette violence intérieure comme « l'objet d'un oubli vital, issu de son besoin de se protéger de la réalité de ses propres gestes aux conséquences implacables. Cependant, cet oubli répond à la logique du sacrifice : la violence censée rétablir l'ordre se doit d'être effectuée à l'écart, loin des regards indiscrets » (Gervais 2008, p. 151).

Le combat entre le héros et le monstre est souvent unique et prolongé, constitué de provocations et d'attaques, tant verbales que physiques, culminant en un affrontement décisif. Les échanges de regards et de paroles sont rares, et c'est dans le regard et le silence que les personnages trouvent leurs principales armes pour anéantir l'autre. Amélie Nothomb souligne l'importance du regard dans son roman *Métaphysique des tubes* : Qu'est-ce que le regard ? C'est inexprimable. Aucun mot ne peut approcher son essence étrange. Et pourtant, le regard existe. Il y a même peu de réalités qui existent à ce point » (Nothomb 2002, p. 6). Le seuil entre les mondes, entre l'ici-bas et l'au-delà, est aussi fragile qu'un fil sur lequel les personnages en lutte dansent, prêts à tomber à tout instant. Ce simple mouvement peut tout transformer. Le regard, loin d'être anodin, est toujours empreint de puissance et constitue l'arme la plus redoutable. Celui ou celle qui observe perturbe l'ordre établi. Ainsi, un personnage qui semble passif peut se transformer en perturbateur actif. Par exemple, François, en achetant la jeune fille, rompt avec sa propre solitude et l'amène chez lui, la guidant à travers des chemins détournés pour effacer le souvenir du chemin du retour. Amica, de son côté, rit constamment, capturant François par la force de son regard :

Parfois, elle me jette un regard perçant qui rompt son expression passive et me fait tressaillir. Trop tard. Je suis déjà lié. Je ne m'éveille pas d'une illusion ; au contraire, dès que j'ai vu cette femme, ce qui m'a attiré plus que tout autre chose en elle, c'est justement ce je ne sais quoi de sournois et de mauvais dans l'œil (LT, p. 31).

Conformément à la théorie de Jean Starobinski dans *L'Œil vivant* (1999), le regard dans la création littéraire transcende et déconstruit la réalité visible, ouvrant ainsi un passage vers le monde de l'imaginaire. Ce phénomène est également manifeste dans les œuvres d'Anne Hébert, où le regard devient une source de terreur, semblable à celui de la tragédie racinienne. Le regard d'Amica, par exemple, exerce une fascination mêlée de malice, à l'instar de nombreux personnages féminins dans l'œuvre d'Hébert, tels que Lydie, Julie, Lia, Elisabeth et Héloïse. Aucun personnage, même celui qui observe, ne souhaite être scruté. Dans *Kamouraska*, Elisabeth ressent constamment la présence de regards, même dans l'intimité de sa maison : « On m'observe. On m'épie. On me suit. On me serre de près. On marche derrière moi » (K, p. 7). Pour elle, comme pour François, le regard devient un rappel incessant de ses transgressions. Ce regard externe plonge le personnage observé dans un véritable enfer sartrien, où le sentiment de honte s'intensifie et les conséquences de ses actes deviennent omniprésentes. Même dans l'obscurité la plus profonde, lorsque le crime échappe à toute vue, le meurtrier ne peut jamais être certain qu'un regard vigilant n'a pas été témoin de ses actions.

La question du regard évoque aussi le mythe d'Orphée et Eurydice et leur voyage aux enfers. François, obsédé par ce regard perturbateur et interrogateur, entend, une fois dans le monde des morts, les paroles de sa mère : « François, regarde-moi dans les yeux » (LT, p. 44). Malgré le meurtre de sa mère, son propre suicide et la destruction de sa destinée, de son nom de famille et de sa lignée, le regard et sa violence persistent au-delà de la mort. Le jeune homme n'ose affronter le regard de sa mère que dans les profondeurs mystérieuses du torrent.

Au regard s'ajoute le silence, « [t]raduction privilégiée de l'aliénation du sujet » (Marcheix 2005, p. 446). Les personnages qui échangent des regards sans échanger de paroles génèrent fréquemment une violence intense, amorçant ainsi de véritables affrontements. Celui qui détourne les yeux court à sa perte dans cette bataille. De plus, les protagonistes se blessent mutuellement par leur mutisme. Ce silence délibéré et pesant instaure une absence totale de vitalité, chaque mot restant tu. Dans « Le torrent », le silence devient particulièrement insoutenable à cause de la surdité de François.

Pour lui, tout cela est comparable à la mort, comme il l'exprime poignamment lorsqu'il évoque le mutisme entre lui et sa mère : « Le silence était lourd à mourir » (*LT* p. 10).

Le silence est intrinsèquement lié à la nuit et cette obscurité est souvent associée au combat et à la captivité, contraignant le personnage à évoluer dans une pénombre totale. C'est exactement ce qui arrive à François, qui se réveille au matin, égaré dans ses réflexions, près du torrent :

Impression d'un abîme, d'un abîme d'espace et de temps où je fus roulé dans un vide succédant à la tempête. La limite de cet espace mort est franchie. J'ouvre les yeux sur un matin lumineux. Je suis face à face avec le matin. Je ne vois que le ciel qui m'aveugle. Je ne puis faire un mouvement. Quelle lutte m'a donc épuisé de la sorte ? Lutte contre l'eau ? C'est impossible. Et d'ailleurs, mes vêtements sont secs. De quel gouffre suis-je naufragé ? Je tourne ma tête avec peine. Je suis couché sur le roc, tout au bord du torrent. Je vois sa mousse qui fuse en gerbes jaunes. Se peut-il que je revienne du torrent ? Ah ! quel combat atroce m'a meurtri ! Ai-je combattu corps à corps avec l'Ange ? Je voudrais ne pas savoir. Je repousse la conscience avec des gestes déchirants (*LT*, pp. 24-25).

Dans ce passage, les expressions « face à face » et « corps à corps » sont particulièrement significatives. Lorsque le protagoniste se réveille, il est confronté à la lumière du jour, tandis que le « corps » de l'ange – en l'occurrence, l'ange déchu ou Thanatos – évoque le même lien qu'il entretenait avec sa mère, qu'il n'a jamais eu le courage de regarder dans les yeux. Le matin, symbolisant clarté et vérité dans son esprit, lui inflige une douleur profonde, l'immergeant dans une forme d'aveuglement. Il se trouve ainsi « face à face » avec le jour, donc « face à face » avec la mort, car « la frontière de cet espace mortel est franchie ». Ayant commis un meurtre, il a pénétré dans le royaume de la mort. Pour ce personnage hébertien, la vérité mène inexorablement à la mort, seule issue possible. Ce n'est qu'à la fin de la première partie que François admet la mort de sa mère, sans révéler les détails du meurtre : « Oh ! je vois ma mère renversée. Je la regarde. Je mesure son envergure terrassée. Elle était immense, marquée de sang et d'empreintes incrustées » (*LT*, p. 25). C'est ici la première fois que François ose regarder sa mère véritablement. Elle apparaît alors comme une figure gigantesque, presque monstrueuse. La déclaration suivante de François est particulièrement révélatrice : « La bête a été délivrée. Elle a pris son galop effroyable dans le monde. Malheur à qui s'est trouvé sur son passage » (*LT*, p. 25). Par cette prise de conscience, il se transforme lui-même en bête, une réalisation qui marque un tournant crucial. Désormais, il se sent libéré et prêt à tout affronter.

L'acte de violence survenu lors du premier affrontement entre François et Claudine est suivi d'une perte de connaissance : « J'entendis tinter le trousseau de clefs. Elle le brandissait de haut. J'entrevis son éclat métallique comme celui d'un éclair s'abattant sur moi. Ma mère me frappa plusieurs fois à la tête. Je perdis connaissance » (*LT*, p. 20). Cette perte de connaissance crée un vide narratif et mnésique ; le jeune homme est incapable de reconstituer les événements qui suivent l'agression. Le meurtre de sa mère demeure ainsi entouré de mystère, un fait qui est également noté par Anne-Marie Picard-Drillien :

La scène du meurtre, l'acte lui-même, reste une scène oblique, un cache : le « comment » n'est jamais saisi. Mais le « pourquoi » suffit au lecteur, au sujet. Les choses semblent s'ordonner d'elles-mêmes. La grande Claudine était tellement tentaculaire, odieuse, que tous nous avons voulu sa mort, la mort de cette mère sadique, bigote hystérique au service d'un Dieu obsessionnel dont elle épouse le désir (Picard-Drillien 2006, p. 94).

Après le réveil de François, le récit poursuit : « Quand je rouvris les yeux, je me trouvais seul, étendu sur le plancher. Je ressentais une douleur violente à la tête. J'étais devenu sourd » (*LT*, p. 20). Durant le combat, le héros est envahi par une frustration et une colère extrêmes, sentiments qui le propulsent au bord de la violence absolue, conduisant finalement à sa propre destruction. Selon Daniel

Marcheix, cette montée en violence atteint un seuil critique, précipitant le héros vers une confrontation fatale avec son propre destin :

Mais face à la frustration imposée par sa mère, François n'a pas, du point de vue de son identité modale, les moyens d'affirmer son désir d'émancipation et d'autonomie, ni même d'orienter son mécontentement vers l'agression. L'extrême intensité de son état passionnel, et surtout sa très forte charge éthique lui imposent de se trouver en quelque sorte un relais susceptible d'assumer les diverses manifestations somatiques de la colère et, finalement, de se substituer à lui dans la phase de l'agression. C'est cette vacance modale que vient combler le cheval Perceval. Il y a là en vérité une double dérégulation tensive : à celle ouverte dans les relations intersubjectives mère / fils s'ajoute le déséquilibre né du conflit entre deux images de soi, dont le résultat est précisément de neutraliser l'émergence d'un sujet actif. En effet, la frustration semble être liée, chez Anne Hébert, à une humiliation, la rupture du contrat fiduciaire s'accompagnant d'une dévalorisation de sa propre image (Marcheix 1999, pp. 93-94).

En effet, « la relation intersubjective » établit le premier lien entre le héros et le personnage qu'il perçoit comme un monstre perturbateur. Ce lien initie le conflit, alors que le héros n'est pas encore conscient du véritable problème qui réside en lui-même. Dans ce premier affrontement, le héros se mesure à un antagoniste extérieur qui, d'une certaine manière, accepte de jouer le rôle de sacrifice. Ce sacrifice permet au héros de comprendre que la véritable résolution de son conflit ne se trouve pas dans le monde extérieur, mais uniquement à l'intérieur de lui-même. C'est en affrontant et en intégrant sa propre part animale, en explorant les recoins les plus sombres de sa conscience, que le héros pourra véritablement avancer.

La part animale de l'être, symbolisée par le cheval Perceval, incarne la nature sauvage qui réside en François. En s'identifiant à cette créature remarquable, François fusionne avec elle, symbolisant un processus de transformation intérieure. Chaque affrontement et chaque mise à mort du monstre sont ainsi intimement liés à des changements dans l'état mental, la mémoire, ou à des lacunes dans la connaissance de François. Le sang sur le corps du cheval Perceval devient un catalyseur décisif pour François, incitant à l'action contre sa mère et révélant son aspiration à embrasser une nature mâle et indomptable. Robert Harvey souligne que « [c]e cheval appartient aux « forces obscures » du monde par les caractéristiques qu'on lui prête : noir, sauvage, indomptable » (Harvey 1982, p. 137). Il ajoute que, « au plan du symbole, Perceval est-il plus qu'un cheval » (Harvey 1982, p. 138).

#### 4. Le cheval et les eaux de l'au-delà

Dans l'imaginaire hébertien, les chevaux occupent une place symbolique remarquable, faisant le pont entre le monde des vivants et l'au-delà. Ces animaux deviennent des figures de transition entre la vie et la mort, « [c]es êtres venus d'un autre monde accomplissent un renversement, seul capable de rendre la mesure tragique de la liberté » (Beauchemin 2016, p. 154). Ils apparaissent dans presque tous les romans d'Anne Hébert, souvent en relation avec des personnages qui induisent des bouleversements majeurs dans le parcours du protagoniste. Les chevaux, en tant que symboles de la nature sauvage, représentent une part vivante mais détachée du personnage. Ils incarnent ce que le protagoniste aspire à devenir, une extension de sa propre essence animale. La couleur noire des chevaux dans l'œuvre d'Hébert joue un rôle crucial : elle symbolise la bête intérieure et sert de vecteur pour explorer les abysses de la psyché humaine. Ce noir, ainsi que le rouge, est omniprésent et souvent associé à des personnages mystérieux et menaçants : les cheveux et la peau noirs de Jean-Ephrem de la Tour dans *Un habit de lumière*, le docteur Nelson et son cheval noir dans *Kamouraska*, le cheval

Perceval et les cheveux noirs d'Amica dans « Le torrent », ainsi que la chevelure noire de Lydie dans *L'enfant chargé de songes*<sup>9</sup>.

Cette couleur est intimement liée à la mort et à Hadès, le dieu des enfers dans la mythologie grecque, dont le trône est fabriqué en ébène. Ainsi, les chevaux noirs deviennent des porteurs de symboles puissants, explorant les thèmes de la mortalité, des forces obscures et des aspects les plus profonds de l'âme humaine.

Dans « Le torrent », les chevaux occupent une place omniprésente et déterminante, reflétant les diverses phases de la vie du protagoniste. Tout d'abord, il y a Éloi, le vieux cheval que Claudine parvient à apprivoiser avec succès, puis le majestueux Perceval. Ce cheval sauvage semble surgir des confins les plus profonds, comme s'il émergeait des abîmes de l'inconscient de François. Le choix du nom de ce cheval est particulièrement significatif pour notre analyse, car il évoque immédiatement l'une des plus grandes légendes de la quête médiévale : celle du Graal. Chrétien de Troyes est le premier à introduire le Graal et sa quête dans son œuvre inachevée *Le roman de Perceval ou le Conte du Graal*. Le cheval dans « Le torrent » partage le nom du chevalier de ce récit mythique.

Cette association devient d'autant plus pertinente lorsque l'on considère les similitudes entre le chevalier Perceval et François. Tous deux ont connu une enfance marquée par l'isolement, entourés de leur mère dans des environnements forestiers. Comme François, Perceval ressentira également un besoin impérieux de s'échapper et de se libérer, bien que la relation entre Perceval et sa mère soit moins tragique que celle entre François et la sienne. Ainsi, le cheval Perceval ne symbolise pas seulement une force sauvage et une quête personnelle, mais également un écho profond aux légendes médiévales, enrichissant ainsi la compréhension des luttes intérieures de François et soulignant le lien entre le monde réel et le monde mythique.

La quête du Graal est une aventure initiatique où le protagoniste traverse une série d'épreuves, évoluant vers l'âge adulte ou atteignant un niveau supérieur de sa personnalité. Dans l'œuvre d'Anne Hébert, ce voyage initiatique est assimilé à un rite de passage souvent teinté d'un rituel sexuel, parfois tragique. Pour François, ce passage est marqué par la présence d'Amica, qui se révèle être l'équivalent humain du cheval Perceval. L'admiration profonde que François porte à Perceval se manifeste par ses vigiles nocturnes à l'écurie, où il observe le cheval avec une intensité fascinée : « De mon abri je voyais la belle robe noire aux reflets bleus » (*LT*, p. 22). Ce noir aux nuances bleutées, qui décrit aussi les cheveux d'Amica, accentue le lien symbolique entre elle et le cheval, soulignant leur connexion essentielle dans le voyage de François vers sa propre transformation.

Dans les romans d'Anne Hébert où les chevaux ne sont pas utilisés comme moyen de transport, nous trouvons également des véhicules noirs auxquels les personnages semblent étrangement attachés. Par exemple, dans *L'enfant chargé de songes*, le docteur possède une « petite Ford noire » (*ECS*, p. 34), presque dotée de vie propre. Ce motif réapparaît dans *Est-ce que je te déränge ?* avec un véhicule similaire, tout comme dans le roman *Héloïse*<sup>10</sup>, où la voiture noire du vampire Bottereau transporte Bernard et Christine vers la mort. Dans ce dernier, Bottereau prend la figure de Charon, le passeur des âmes mortes, conduisant les personnages à travers la Seine-Styx<sup>11</sup> : « La Seine est franchie. La frontière dépassée. Nous voici sur la rive droite, tout près du Bois » (*H*, p. 279).

L'eau, indissociable du monde des morts, assure ce passage. Dans la mythologie grecque, il fallait traverser le Styx pour atteindre le royaume des ombres. Daniel Marcheix souligne cette association récurrente dans l'œuvre d'Anne Hébert : « [q]ue l'œuvre d'Anne Hébert inscrive les motifs de l'eau et du cheval dans une même constellation sémantique et symbolique ne doit pas surprendre. L'un et l'autre ont en commun un même soubassement mythique qu'a décrit Gilbert

<sup>9</sup> Toute référence à cet ouvrage est présentée dans cet article sous le sigle suivant : *ECS*.

<sup>10</sup> Toute référence à cet ouvrage est présentée dans cet article sous le sigle suivant : *H*.

<sup>11</sup> Le Styx est le fleuve le plus célèbre qui sépare le monde terrestre des Enfers en l'entourant, et on pouvait le traverser sur une barque conduite par Charon. Les autres fleuves infernaux comprennent le Phlégéthon, rivière de flammes, l'Achéron, fleuve du chagrin, le Cocyte, torrent des lamentations, et le Léthé, ruisseau de l'oubli.



Durand (1969, pp. 78-79) et qui relève du schème de l'animé, du mouvement violent et désordonné » (Marcheix 2005, p. 202).

Dans le parcours symbolique de François, le cheval et l'eau jouent un rôle analogue, incarnant une figure commune qui à la fois fascine et captive le protagoniste. Cette association prend une résonance particulière lorsque l'on considère les mythes où les chevaux sont intimement liés à l'élément aquatique. Dans la mythologie grecque, Poséidon, dieu des mers, est souvent représenté avec un cheval et est crédité de la création du premier cheval, Skyphios. De plus, il est le père de Pégase, le cheval ailé, et son char est traditionnellement tiré par de magnifiques chevaux blancs. Poséidon est également le géniteur de Chrysollos, un bélier ailé doté d'une toison et de cornes en or. La toison d'or, élément central de la quête de Jason et des Argonautes, symbolise une initiation à l'immortalité, une descente aux enfers d'où l'on revient métamorphosé, orienté vers un état supérieur d'existence.

Ainsi, le cheval Perceval, dans l'histoire de François, est imprégné de ces résonances mythologiques, évoquant à la fois l'initiation et la traversée vers le monde de l'au-delà. Comme figure initiatique, il est significatif de noter que, dans l'univers hébertien, le cheval ne se soumet jamais aux mères tentant de les dompter, mais uniquement aux jeunes filles.

Les personnages d'Anne Hébert sont fréquemment engloutis dans un royaume liquide, symbole du domaine de la mort. Ce que Bishop nomme « l'ailleurs sous-marin » incarne ce territoire insondable : « Le motif de l'*ailleurs sous-marin* sonde encore les tréfonds de la vie intérieure, sans forcément constituer un univers a-terrestre puisque les eaux font partie de la Terre » (Bishop 1999, p. 85). Cet espace, étranger à la terre ferme, se révèle être un lieu d'échange et de métamorphose, souvent interprété comme un espace d'exil. La fluidité des eaux, qui relie les vivants au-dessus aux morts en-dessous, s'exprime à travers une verticalité liquide et mouvante. Cette perméabilité permet aux personnages situés au-dessus d'interagir avec ceux en-dessous, à l'image de Nora et Olivia dans *Les fous de Bassan*. Mélanie Beauchemin souligne cette « fusion avec la zone aquatique et l'air » (Beauchemin 2016, p. 170), une fusion qui confère un pouvoir illimité aux jeunes filles, les ancrant dans un espace à la fois tangible et éthéré. L'eau, de nouveau, se manifeste comme le passage vers la réalisation inévitable d'un destin tragique, comme pour François dans « Le torrent » et Miguel dans *Un habit de lumière*.

L'eau, en tant que symbole de transition, peut également se déployer sous une forme horizontale plutôt que verticale. Dans cette perspective, elle ne relie plus la vie à la mort, mais plutôt le passé au futur, l'ancien au nouveau, le Québec à la France. Il s'agit notamment de l'Atlantique, traversé par plusieurs personnages dans l'œuvre hébertienne. Cette traversée de l'océan, récurrente dans les récits, est souvent vécue comme une série de petites morts, marquant l'abandon de l'Ancien Monde au profit du Nouveau, ou inversement. Parfois, ce passage est entrepris pour renouer avec ses racines, à l'image de Flora Fontanges dans *Le Premier Jardin*, qui quitte Paris pour retourner au Québec, entamant ainsi une exploration à la fois de son propre passé et de celui de sa nation. Dès lors, l'origine peut être redécouverte selon deux dimensions : verticalement, par le biais du passage vers le monde des âmes défuntes, et horizontalement, à travers le retour aux sources de l'enfance et de l'histoire personnelle.

Dans l'univers imaginaire d'Anne Hébert, l'espace liquide occupe une place centrale, étroitement lié aux parcours identitaires des personnages. L'eau y apparaît sous diverses formes – mers, fleuves, rivières, lacs, fontaines, torrents, neige ou pluie – marquant une omniprésence de l'humidité dans ses récits. Le rapport des protagonistes à cet élément est si profond qu'ils en viennent souvent à s'identifier à la fluidité de l'eau.

L'imaginaire hébertien fait également appel à la figure de la noyade, qui devient le symbole de l'impossible, notamment lorsqu'il s'agit de désirs sexuels jugés interdits ou de passions destructrices. L'amour, dans ces configurations, est inatteignable, englouti dans les profondeurs de la passion, comme l'illustre cet extrait de *Kamouraska* : « Il faut dormir jusqu'à demain. N'avons-nous pas toute la vie devant nous pour être heureux ? Nous nous embrassons, pareils à des noyés (K, pp. 236-237). Cette image de la noyade amoureuse se répète de manière récurrente dans l'œuvre

hébertienne, par exemple avec Michel et Catherine dans *Les chambres de bois*, ou avec Sœur Julie de la Trinité et son frère Joseph dans *Les enfants du sabbat*<sup>12</sup>, où Julie imagine : « Ils s’embrassent comme des noyés [...] » (*ES*, p. 186). La même scène est reproduite avec Héloïse et Bernard dans *Héloïse* : « Héloïse se penche sur son visage. Elle le serre dans ses bras. Ils s’embrassent comme des noyés. La vague impression de se battre contre la mort, de lutter pour sa vie. Vertige » (*H*, p. 303). Ainsi, la noyade devient le reflet d’une lutte intime contre la mort, où l’amour lui-même devient un vertige, un combat inévitable contre la perte et la dissolution de soi. Dans *Les chambres de bois*, Catherine exerce un pouvoir de séduction presque envoûtant sur Michel, incarnant une beauté sauvage, indissociable de l’idée de mort. Cette attirance mortifère est révélée à travers les paroles que Michel avait prononcées autrefois et qui reviennent hanter son esprit : « Elle est si belle, cette femme, que je voudrais la noyer » (*CB*, p. 123). Cette idée de destruction est également présente chez François dans « Le torrent », lorsqu’il déclare : « Posséder et détruire le corps et l’âme d’une femme » (*LT*, p. 27).

Toutefois, il est crucial de souligner que, même dans le règne de la mort, la fertilité demeure une force persistante dans l’œuvre d’Anne Hébert. Elle se manifeste dans l’omniprésence de l’humidité, l’odeur de la terre où résident les figures vampiriques, et même dans le destin des amants qui se noient. Cette humidité, associée à la terre et aux éléments naturels, symbolise une vie latente, toujours présente malgré la proximité de la mort.

## 5. Conclusion

Le protagoniste hébertien se trouve confronté à une profonde négation de la part bestiale qui sommeille en lui, projetant cette nature démoniaque sur d’autres personnages, ce qui compromet la réalisation de ses désirs les plus intimes. Cette dynamique, où la lutte intérieure entre le protagoniste et son double sombre se déploie, peut être interprétée comme la manifestation d’une fusion entre les pulsions de vie et de mort, Éros et Thanatos. Chez Anne Hébert, Éros ne se réduit pas à l’érotisme ; il est une force primitive, passionnée, parfois brutale, qui pousse les personnages à des actes dictés par des pulsions sexuelles irrésistibles. Ces pulsions les transforment, les défigurent et plongent leur existence dans une ambiguïté qui questionne le lecteur : sont-ils des héros en quête de libération ou des monstres à abattre ?

Chaque personnage hébertien incarne ainsi la coalescence de ces deux forces antagonistes, l’une tournée vers la vie, l’autre vers la mort. Bien que la mort semble, dans l’univers hébertien, triompher la plupart du temps, elle n’est jamais une fin en soi. Paradoxalement, ce sont les forces destructrices qui ouvrent la voie à une forme de renaissance, permettant aux personnages d’accéder à une liberté ultime et à une forme d’éternité. La mort devient alors non pas une finalité tragique, mais un passage nécessaire pour atteindre une nouvelle forme de vie, une transcendance au-delà du simple érotisme ou de la violence apparente des pulsions.

Avant de franchir le seuil de l’au-delà, le protagoniste hébertien traverse des états liminaux qui le rapprochent de la fin de sa vie terrestre, tels que le vertige, l’oubli, la perte de mémoire et la disparition progressive de la conscience. Ces moments pré-mortels soulignent encore une fois l’indissociabilité entre le monde des vivants et celui des morts, traduisant la fusion totale de ces deux réalités. Le cheval, souvent personnifié à travers divers personnages, devient le vecteur de cette transition entre les mondes. Quant à l’eau, elle occupe une place centrale dans l’imaginaire de l’auteur, incarnant l’élément à la fois générateur de vie et symbole du retour à l’origine. Si la vie terrestre trouve son apogée dans l’eau, cet élément joue un rôle ambivalent : d’un côté, l’océan, mère originelle, reste la source de toute chose, y compris de la mort, mais ne représente jamais une frontière définitive vers l’au-delà ; de l’autre, les fleuves, les rivières et les torrents, quant à eux, appartiennent exclusivement au domaine de la mort, marquant une ligne de passage plus nette.

<sup>12</sup> Toute référence à cet ouvrage est présentée dans cet article sous le sigle suivant : *ES*.

L'imaginaire hébertien se déploie ainsi comme une vaste étendue aquatique, riche de méandres et de profondeurs symboliques, où la vie et la mort s'entrelacent en une danse perpétuelle. La mort, loin de signifier une simple fin, renferme les germes d'une nouvelle vie, comme si le cycle vital continuait même dans les profondeurs de la destruction. Les personnages, pris dans cet entre-deux, luttent avec leur propre dualité, entre Éros et Thanatos, tout en traversant des états d'amnésie qui obscurcissent leur perception. Ce subtil échange entre les mondes des vivants et des morts s'opère de manière invisible, aussi transparente que l'eau du fleuve Léthé, rendant la frontière imperceptible. La conception, la vie, la mort, l'oubli et la mémoire se fondent ainsi dans un cycle éternel de transformation et de réinvention.

**Bionota :** Diplômée en langues et littératures romanes, Milica Marinković est titulaire d'une maîtrise en langue et littérature françaises à l'Université de Belgrade (Serbie) et d'un doctorat en Études françaises à l'Université de Bari « Aldo Moro » (Italie) où elle a étudié l'actualisation du mythe du labyrinthe dans l'œuvre d'Anne Hébert. Comme récipiendaire de la Bourse d'excellence Gaston-Miron (AIÉQ), elle a fait un séjour de recherche au Centre Anne-Hébert à l'Université de Sherbrooke (Québec) et participé aux plusieurs colloques. Chargée de cours à l'Université de Turin et chercheuse postdoctorale à l'Université de Bari, elle s'occupe des littératures francophones et des écritures translingues.

**Recapito dell'autrice:** [milica.marinkovic@uniba.it](mailto:milica.marinkovic@uniba.it) / [milica.angiuli@gmail.com](mailto:milica.angiuli@gmail.com)

### Références bibliographiques

- Beauchemin M. 2016, *Le désir monstrueux dans les récits d'Anne Hébert*, Montréal, Triptyque.
- Bishop N.B. 2004, « L'extrême ou *Les Enfants du Sabbat* », dans *Les Cahiers Anne Hébert*, Montréal, Fides, n° 5, pp. 125-144.
- Bishop N.B. 1999, « Vers une vision cosmo-féministe de l'ailleurs chez Anne Hébert », dans *Les Cahiers Anne Hébert*, Montréal, Fides, n° 1, pp. 77-90.
- Bouchard, D. 1977, *Une lecture d'Anne Hébert : la recherche d'une mythologie*, coll. « Cahiers du Québec ; Littérature », no 34, Montréal, HMH.
- Brochu A. 2004, « Anne Hébert ou la matière créatrice », dans *Les Cahiers Anne Hébert*, Montréal, Fides, n° 5, pp. 11-29.
- Durand G. 1981, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas.
- Durand, G. 1984, *L'Imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Eliade, M. 1963, *Aspects du mythe*, coll. « Folio essais », Paris, Éditions Gallimard.
- Eliade, M. 1969, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, coll. « Idées Gallimard », Paris, Gallimard.
- Émond, M. 1984, *La Femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les Chambres de bois, Kamouraska et Les Enfants du Sabbat*, coll. « Vie des lettres québécoises », no 22, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- Gervais B. 2008, *La ligne brisée. Labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire - tome II*, Montréal, Le Quartanier.
- Gervais, B. 2024, « Géopoétique des lignes brisées : Musements, chants de pistes et labyrinthes hypermédiatiques », dans Pontos de *Interrogação — Revista de Crítica Cultural*, vol. 13, no 2, Universidade do Estado da Bahia (UNEB), pp. 253-271.
- Girard, R. 1980, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi.
- Gligor, A. 2014, *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 317 p.

- Harvey R. 1982, *Kamouraska d'Anne Hébert : une écriture de La Passion suivi de Pour un nouveau Torrent*, Montréal, HMH.
- Hébert A. 1989 [1988], *Le premier jardin*, Montréal, Éditions du Seuil.
- Hébert A. 1993, *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal, Les Éditions du Boréal.
- Hébert A. 1996 [1958], *Les chambres de bois*, Paris, Éditions du Seuil.
- Hébert A. 1998 [1982], *Les fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil.
- Hébert A. 1998, *Est-ce que je te dérange ?*, Paris, Éditions du Seuil.
- Hébert A. 1999 [1992], *L'enfant chargé de songes*, Paris, Éditions du Seuil.
- Hébert A. 1999, *Un habit de lumière*, Paris, Éditions du Seuil.
- Hébert A. 2006 [1970] *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil.
- Hébert A. 2012 [1950], « Le Torrent » dans *Le Torrent*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- Hébert A. 2013, *Œuvres complètes I. Poésie*, édition établie par Nathalie Watteyne, suivi de *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, édition établie par Patricia Godbout (2013), sous la direction de Nathalie Watteyne, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- Hébert A. 2014, *Héloïse* [1980] dans *Œuvres complètes III. Romans (1975-1982) : Les Enfants de Sabbat*, édition établie par Mélanie Beauchemin et Lori Saint-Martin, suivi de *Héloïse* et de *Les Fous de Bassan*, édition établie par Lucie Guillemette (2014), sous la direction de Nathalie Watteyne et en collaboration avec Myriam Bacon, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- Hébert A. 2014, *Les enfants du sabbat* [1975], dans *Œuvres complètes III. Romans (1975-1982) : Les Enfants de Sabbat*, édition établie par Mélanie Beauchemin et Lori Saint-Martin, suivi de *Héloïse* et de *Les Fous de Bassan*, édition établie par Lucie Guillemette (2014), sous la direction de Nathalie Watteyne et en collaboration avec Myriam Bacon, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- Lévi-Strauss, C. 1978, *Myth and Meaning*, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press.
- Marcheix D. 1999, « Colère et style de vie dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert : colère entropique ou colère inchoative ? », dans *Les Cahiers Anne Hébert*, Montréal, Fides, n° 1, p. 91-110.
- Marcheix D. 2005, *Le Mal d'origine : temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même.
- Nazair Garant, F. 1988, *Ève et le cheval de Grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, coll. « Essais » (Université Laval. Centre de recherche en littérature québécoise), no 7, Québec, Nuit Blanche.
- Nothomb A. 2002, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albin Michel.
- Paterson J.M. et Saint-Martin L. 2006, « Présentation », dans *Anne Hébert en revue*, Sainte-Foy, Voix et images et Les Presses de l'Université du Québec, pp. 1-7.
- Picard-Drillien A.M. 2006, « L'enfant du *Torrent* ou le sujet de l'œuvre en puissance », dans Paterson J.M. et Saint-Martin L. (sous la direction de), *Anne Hébert en revue*, Sainte-Foy, Voix et images et Les Presses de l'Université du Québec, pp. 93-114.
- Sirois A. 2006, « Anne Hébert et la Bible », dans Paterson J.M. et Saint-Martin L. (sous la direction de), *Anne Hébert en revue*, Sainte-Foy, Voix et images et Les Presses de l'Université du Québec, pp. 79-92.
- Starobinski J. 1999, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard.