

## Anne Hébert : de l'exil au royaume

Albert Le Grand

Volume 4, Number 1, 1968

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036300ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036300ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Le Grand, A. (1968). Anne Hébert : de l'exil au royaume. *Études françaises*, 4(1), 3–29. <https://doi.org/10.7202/036300ar>

ANNE HÉBERT  
DE L'EXIL AU ROYAUME \*

Aucune œuvre dans notre littérature ne sait, mieux que celle d'Anne Hébert, exister par elle-même, en elle-même, à cette croisée des chemins où se rencontrent et se reconnaissent les hommes de l'univers: « Un des plus grands poètes contemporains de langue française », écrivait André Rousseaux. Pourtant aucune œuvre non plus n'appartient davantage au paysage littéraire du Québec, n'y plonge plus profondément ses racines et n'en retire des images plus exemplaires. Cette appartenance, Anne Hébert en a fait elle-même une description mystérieuse et précise à la fois: « La terre que nous habitons depuis trois cents ans est terre du Nord et terre d'Amérique; nous lui appartenons biologiquement comme la flore et la faune. Le climat et le paysage nous ont façonnés aussi bien que toutes les contingences historiques, culturelles, religieuses et linguistiques. »<sup>1</sup> Cette appartenance biologique, soumise à l'action de présences tant nombreuses que secrètes, suggère entre le poète et la collectivité un réseau de communications souterraines irriguant les racines de l'être et de l'œuvre. Ce qui, ailleurs, fera dire à Anne Hébert que l'artiste n'invente pas plus que « la plante qui fait ses feuilles »<sup>2</sup>. Ceci rappelle de très près le rôle privilégié que Jung reconnaît au poète dont

\* D'après une conférence prononcée le 23 février 1967 à l'Université de Montréal, dans le cadre des « Conférences J.A. de Sève » sur la littérature canadienne-française.

1. *Le Devoir* (supplément littéraire), 22 octobre 1960.

2. *Poèmes*, « Poésie, solitude rompue », Paris, Editions du Seuil, 1960, 107 p., p. 70. Pour les œuvres d'Anne Hébert, nous adopterons les sigles suivants: *Songes*: *les Songes en équilibre*; *Temps*: *le Temps sauvage*; *Torrent*: *le Torrent*.

les rapports avec l'inconscient collectif et l'histoire engageant le devenir de celle-ci du côté de l'être. « C'est ainsi, écrivait-il, que les besoins psychiques d'un peuple s'expriment dans l'œuvre du poète, et c'est pourquoi son œuvre constitue pour son auteur, qu'il en ait conscience ou non, plus qu'un destin uniquement personnel. »

C'est là affirmer avec force les valeurs de révélation immanentes au langage créateur et la fonction de la littérature dans toute prise de conscience individuelle ou collective. Autant de rôles que l'œuvre d'Anne Hébert assume. Aucune autre œuvre d'ici ne me semble conjuguer avec autant de bonheur dans ses structures, ses images et son écriture, les divers temps : passé, présent, avenir, d'un univers mythique d'où émergent les signes d'un destin à la fois personnel et collectif.

Depuis 1960, quelques brefs écrits, parus ici et là, tirent au grand jour certaines routes nocturnes de l'œuvre. Une parole à la fois une et multiple, personnelle et collective habite ce *nous* qui jalonne ces textes récents. Prenons un exemple presque au hasard. Je pense à cette question pressante adressée aux Canadiens de langue française en Amérique dans ce texte court mais capital paru dans *le Devoir* en octobre 1960 : « Cette terre dont nous sommes la matière vivante, parmi les villes et les forêts, les champs et l'eau, cette terre quotidienne et sensible qui est nôtre, la voyons-nous vraiment et prenons-nous conscience de notre être, enraciné dans un lieu particulier du monde, avec toutes ses contradictions essentielles ? ». Cet appel à une plus grande conscience s'enracine dans une géographie intérieure de l'œuvre que recouvrent la nuit et le silence, et rejoint un pays — le sien, le nôtre — qu'elle veut arracher à son exil intérieur.

Notre pays est à l'âge des premiers jours du monde. La vie ici est à découvrir et à nommer ; ce visage obscur que nous avons, ce cœur silencieux qui est le nôtre, tous ces paysages d'avant l'homme, qui attendent d'être habités et possédés par nous, et cette parole confuse qui s'ébauche dans la nuit, tout cela appelle le jour et la lumière.<sup>3</sup>

3. *Poèmes*, « Poésie, solitude rompue », p. 71.

Toute l'œuvre d'Anne Hébert, depuis *les Songes en équilibre* en 1942 jusqu'au *Temps sauvage* en 1963, tient dans une douloureuse exploration de cette terre d'exil et dans ce voyage souterrain vers le royaume de l'homme. Il y a une remarque de Catherine dans *les Chambres de bois* qui traduit cette essentielle démarche de libération inhérente à toute l'œuvre: « Tout est noir, songea-t-elle, évoquant le pays d'enfance de Michel et Lia d'où elle s'était échappée comme une taupe aveugle creusant sa galerie vers la lumière. »<sup>4</sup> Il y a un départ originel dans une nuit absolue des temps faite de l'enfance de l'homme, de l'enfance d'un pays et de l'enfance d'une parole à la recherche de son sens hors de cette noirceur première de l'inconscient.

Dès des débuts, l'œuvre d'Anne Hébert se montre sensible aux pressions de l'inconscient et aux relations privilégiées que l'œuvre entretient avec celui-ci. La première œuvre d'Anne Hébert, *les Songes en équilibre*, met en scène une flûte enchantée dont le chant, en dehors de toute intervention de la raison, saurait, dans son pur jaillissement, surprendre cette vérité située au-delà de la conscience. Cette révélation est capitale au poète qui ne quittera sa terre d'exil qu'en nommant ces forces obscures qui y tiennent sa vie enchaînée.

*Moins qu'une chanson,  
Pas une voix,  
Ni aucun air arrangé d'avance;  
Un son frais  
Qui coule tout seul  
Comme le son d'une flûte  
Qu'on aurait  
Perdue en forêt  
Et qui laisserait  
Couler sa musique  
A sa façon  
Sans façon  
Et sans air,  
Maintenant qu'aucune lèvre  
Ne la dirige  
Et que toute la forêt*

4. *Les Chambres de bois*, Paris, Editions du Seuil, 1958, 190 p., p. 179.

*La prie  
De dire ce qu'elle a  
De musique au cœur,  
Au cœur  
Et bien plus loin que le cœur,  
Là où c'est sourd et plein,  
Mystère et inconscience.*<sup>5</sup>

Le dernier poème de ce premier recueil s'intitule « L'oiseau du poète » et renvoie, une fois de plus, au rôle de la subconscience dans la création littéraire. Le poète s'y présente métaphoriquement tiraillé entre les exigences de son œuvre et les sollicitations de la vie quotidienne. Il arrive au poète de quitter son œuvre pour rejoindre ceux qui frappent à sa porte. Quand de nouveau son œuvre le réclame, le poète comprend qu'en d'obscures régions de son être, un travail d'incubation créatrice s'est poursuivi à son insu :

*Pendant sa courte absence,  
Une fine toile d'araignée,  
A enserré de sa résille  
Les trésors abandonnés  
(Toutes les merveilles du subconscient).*<sup>6</sup>

De la subconscience à la conscience, de la subconscience à l'œuvre se joue, chez Anne Hébert, le sort de l'être qui se fait et de l'œuvre qui se crée comme l'envers et l'endroit d'un seul projet. D'où l'exigence d'une grande liberté afin que la vérité du poète puisse se produire au grand jour et son œuvre engendrer une grande lumière. Mais c'est aussi au niveau de la subconscience, hors du regard de la conscience et soustraites à l'action de la volonté, que pourront agir certaines forces obscures liées à la fatalité et au songe. L'art poétique d'Anne Hébert et son œuvre sont nés de tous ces courants contradictoires.

En 1960, Anne Hébert faisait précéder son dernier recueil de poèmes, *Mystère de la parole*, d'un bref art poétique qui s'attarde aux rapports du poète et de son œuvre. On y retrouve à vingt années de distance, précisé

5. *Les Songes en équilibre*, « Musique », Montréal, Editions de l'Arbre, 1942, 158 p., p. 26-27.

6. *Ibid.*, « L'oiseau du poète », p. 152.

et amplifié, le symbole de l'araignée et de cette toile tendue au seuil de l'inconscient :

Pas plus que l'araignée qui file sa toile et que la plante qui fait ses feuilles et ses fleurs, l'artiste « n'invente ». Il remplit son rôle, et accomplit ce pour quoi il est au monde. Il doit se garder d'intervenir, de crainte de fausser sa vérité intérieure. Et ce n'est pas une mince affaire que de demeurer fidèle à sa plus profonde vérité, si redoutable soit-elle, de lui livrer passage et de lui donner forme. Il serait naturellement plus facile et rassurant de la diriger de l'extérieur, afin de lui faire dire ce que l'on voudrait bien entendre. Et c'est à ce moment que la morale intervient dans l'art, avec toute sa rigoureuse exigence.<sup>7</sup>

On voit mieux encore, par ce texte, certaines des conséquences qu'entraîne cet art poétique. Le langage créateur ouvre des voies secrètes entre l'inconscient et la conscience. Les mots, engagés dans une forme, révèlent à l'écrivain une vérité, la plus profonde, la plus intime, la plus inconnue de lui-même. De cette révélation essentielle à la démarche de l'écrivain procèdent les droits de l'œuvre, désormais du même ordre que ceux de l'homme, les uns étant aussi sacrés que les autres. Appel à la vérité la plus secrète, la plus redoutable parfois, la plus souveraine toujours, l'art poétique d'Anne Hébert exige le jeu d'une liberté totale et le rejet de toute intervention extérieure à l'œuvre. Livrés aux exigences du langage, le poète et son œuvre ne peuvent pas se construire en dehors de cette liberté aussi nécessaire à la vie de l'expression qu'à l'expression de la vie. En un sens, le poète, face à son œuvre, livré pour ainsi dire à elle, à son regard, lui découvre cette redoutable fonction d'agent double jouée par Amica dans *le Torrent* et que son compagnon François soupçonne à cause précisément de son regard : « Elle m'examine quand je dors. Elle me regarde quand je ne me vois plus. Elle peut découvrir dans mes songes les gestes de mon absence, ces gestes enfouis dans les

7. *Poèmes*, « Poésie, solitude rompue », p. 69-70.

régions les plus obscures de mon être.»<sup>8</sup> Aussi le songe aura-t-il, entre autres fonctions, celle de donner une existence imaginaire à une réalité dont la conscience subit l'action mais dont elle refuse de connaître la nature.

On aura reconnu la force de contestation liée à la pratique d'une écriture qui se veut aussi une pratique de soi et qui cherche sa vérité et son salut dans une rigoureuse obéissance à la logique interne de l'œuvre même si cette voie ne rejoint pas les critères moraux de l'œuvre édifiante ou engagée. Anne Hébert ne laisse planer aucun doute sur le sens qu'elle donne à la vérité et au mensonge en littérature ni sur la réponse que nous devons faire à cette question qu'elle se pose: « Quelques écrivains ne falsifient-ils pas parfois sans vergogne la vérité poétique ou romanesque dont ils ont à rendre compte, pour la faire servir à une cause tout extérieure à l'œuvre elle-même? »<sup>9</sup>.

On ne comprend pas *toute* la force de contestation d'une œuvre comme celle d'Anne Hébert si on ne la situe pas dans le déroulement de l'histoire. Cela peut bien sûr étonner de la part d'une œuvre dont l'esthétique rejette « l'œuvre édifiante ou engagée ». Mais cette esthétique exigeait aussi une œuvre qui fût rigoureusement fidèle à elle-même. L'œuvre se trouvait par là même engagée dans l'affirmation d'une liberté qui ne pouvait que devenir conquête de cette liberté et contestation de toute entrave à cette liberté. Formulé en 1960, cet art poétique ne faisait qu'éclairer rétrospectivement des exigences esthétiques présentes dès la parution des *Songes en équilibre* en 1942. La contestation peut, bien entendu, revêtir diverses formes et c'est ce qui arriva au Québec il y a une trentaine d'années.

Il n'y a aujourd'hui rien de neuf à parler de la rupture pratiquée dans notre tradition littéraire à cette époque qui nous semble déjà lointaine, mais il est intéressant d'en examiner les modalités face à l'œuvre d'Anne Hébert qui en constitue sans doute l'expression la plus profonde sinon la plus évidente. Les premiers signes sou-

8. *Le Torrent*, Montréal, H.M.H., 1964, 248 p., p. 52.

9. *Poèmes*, « Poésie, solitude rompue », p. 70.

tenus d'un glissement de terrain nous sont venus de ce côté qui avait toujours semblé le plus immuable: la campagne, celle-là qui, moins que toute autre vérité québécoise, ne devait changer. On songe tout de suite à certains titres, à certains auteurs souvent cités: *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon, en 1933; *Trente arpents* de Ringuet, en 1938; deux romans de la terre, dont le dernier notamment, qui renonçaient à une tenace tradition d'idéalisation rurale et s'engageaient dans la voie réaliste. Aucune théorie esthétique n'était à l'époque plus susceptible d'entraîner notre littérature du côté d'une contestation généralisée d'une certaine forme d'optimisme. Ce réalisme littéraire révélait une nouvelle attitude des esprits, une volonté de lucidité et d'accession aux complexités du réel d'où se trouverait exclue la tentation d'une dichotomie manichéenne et simpliste où le bien et le mal se partageaient le monde. Ce retour au réel après un siècle d'absence constituait une véritable révolution.

Il n'est pas surprenant de voir le roman s'engager aussitôt dans le réalisme urbain. C'est là, tout simplement, traduire dans l'ordre du langage un profond glissement de la société québécoise devenue de plus en plus urbaine malgré les combats d'arrière-garde d'une pensée traditionaliste vouée à l'exaltation d'un ensemble de thèmes bien connus: la fidélité au passé, à la terre, à la religion, à la France (celle de l'Ancien Régime).

En 1944, *Au pied de la pente douce* de Roger Lemelin et, l'année suivante, *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy confirmaient cette irrésistible métamorphose de notre littérature. En outre, ces deux œuvres recueillaient les échos d'une guerre qui, au Québec surtout, portait en terre avec ses morts un passé irrécupérable.

Il y eut la métamorphose du monde rural tel que *Trente arpents* en accusait le dessin, puis cet exode vers la ville dont Gabrielle Roy fixait le mouvement irréversible dans *Bonheur d'occasion*. Mais ce retour au réel et au présent emprunta une troisième voie, plus difficile à retracer et qui témoigne d'une vaste exploration intérieure destinée à la réconciliation du dedans et du dehors



de notre espace intérieur, de la conscience et du réel. La conscience découvrait son exil et interrogeait sa nuit. C'est de cette intériorisation de la conscience que témoignait une revue comme *la Relève* fondée en 1934 par un groupe d'amis qui s'appelaient par des noms aujourd'hui bien connus : Jean Le Moyne, Robert Élie, Robert Charbonneau, Claude Hurtubise et surtout Saint-Denys-Garneau. Guidée par un regard qui se veut lucide, cette nouvelle génération perd jusqu'au souvenir même de cet optimisme bucolique systématiquement entretenu par la tradition rurale. Un nouveau langage poétique, le plus souvent habité par l'angoisse, naissait en 1937 avec *Jeux et regards dans l'espace* de Saint-Denys-Garneau. En 1941, *Ils posséderont la terre* de Robert Charbonneau communiquait au roman cette inquiétude reprise et élargie par Robert Élie dans *la Fin des songes*, en 1950. Si bien que c'est toute une génération dont Saint-Denys-Garneau rendra compte lorsqu'il finira par ne plus entendre qu'une question « qui reste persistante et douloureuse » :

*Et maintenant que nous nous sommes déchirés  
un sillon jusqu'ici,*

*Jusqu'où nous en sommes  
Cette question nous rejoint  
Et nous emplit de sa voix de désespoir  
Quand est-ce que nous avons mangé notre joie  
Où est-ce que nous avons mangé notre joie  
Qui est-ce qui a mangé notre joie  
Car il y a certainement un traître parmi nous  
Qui s'est assis à notre table...<sup>10</sup>*

Anne Hébert appartient à cette génération (Saint-Denys-Garneau était, nous le savons, son cousin). Elle publie, en 1942, son premier recueil de poèmes alors que la parole de Saint-Denys-Garneau s'arrêtait, comme avalée par le silence. Elle prend en quelque sorte sa relève. Tout en conservant une autonomie que je dirais royale, son œuvre s'apparente à celle de Saint-Denys-Garneau par tout un réseau où s'entrecroisent quelques grands thèmes : le regard, l'os, l'eau, l'absence, la mort. Nées dans

10. Saint-Denys-Garneau, *Poésies complètes*, « Et maintenant... », Montréal, Fides, 1949, 226 p., p. 187.

un même climat, les deux œuvres s'enracinent dans un même sol. Cette parenté spirituelle qui s'ajoutait à celle du sang se voyait soulignée par Anne Hébert elle-même au lendemain de la mort de Saint-Denys-Garneau, dans le numéro de décembre 1944 de *la Nouvelle Relève* qui rendait hommage à Saint-Denys-Garneau, mort l'année précédente: « De Saint-Denys-Garneau était mon cousin. Nous habitions la même campagne. La même campagne et le même été. Il habitait le paysage. Nous avons mis nos royaumes en commun: la même campagne, le même été. » La mort de Saint-Denys-Garneau ne pouvait que profondément affecter ce paysage intérieur qu'ils partageaient, aussi ce deuil retrouve-t-il spontanément cette image de ténèbres partout répandue dans son œuvre:

Il s'était offert à la lumière et la lumière l'a pris.

« *La nuit s'est faite sur le monde et sur noire*

[*cœur*].<sup>11</sup>

La nuit s'est faite aussi sur l'œuvre d'Anne Hébert et va si loin qu'elle rejoint la racine même de sa poésie: « Et l'aventure singulière qui commence dans les ténèbres, à ce point sacré de la vie qui presse et force le cœur, se nomme poésie. »<sup>12</sup> Non seulement avait-elle de son vivant partagé le même paysage que Saint-Denys-Garneau mais celui-ci mort, son œuvre poursuit une revendication qui est sans doute celle de toute une génération mais que Saint-Denys-Garneau appelle avec une force particulière. Aucun regard ne me semble, en un sens, plus révélateur de l'œuvre d'Anne Hébert que celui qu'elle-même porte sur l'œuvre et la vie de Saint-Denys-Garneau:

Un jour Saint-Denys-Garneau a été l'un de nous, parmi nous. Celui que la solitude devait enfermer peu à peu comme une proie, demeure grâce à ses *Poèmes* et à son *Journal* une présence réelle, fraternelle au milieu de nous. Sa douloureuse expérience humaine nous a été communiquée sans rémission. Son œuvre agit en nous et nous force à tout remettre en question.

11. « De Saint-Denys-Garneau et le paysage », *la Nouvelle Relève*, vol. 3, n° 9, décembre 1944, p. 523.

12. *Poèmes*, « Poésie, solitude rompue », p. 67.

Face à celui dont la joie s'est perdue « sous les pieds d'un étranger qui prend une rue transversale » entreprendrons-nous la patiente, dure, ardente quête de nos droits de vivants, de nos pouvoirs de poètes à même la terre des hommes.<sup>13</sup>

Pouvait-on exprimer mieux ou plus clairement la force de contestation que l'œuvre et la vie de Saint-Denys-Garneau ont inspirée à l'œuvre d'Anne Hébert ? Qu'il s'agisse de son œuvre ou de celle de son cousin, nous remarquerons que cette contestation embrasse dans un seul et même regard l'expérience de la vie et celle de l'écriture. « ... la patiente, dure, ardente quête de nos droits de vivants, de nos pouvoirs de poètes »<sup>14</sup>, vient-elle d'écrire et un peu plus loin elle dira : « cette conquête intérieure de ses moyens de vie et d'expression, Saint-Denys-Garneau l'a tentée jusqu'à l'éclatement de sa vertu de vivre »<sup>15</sup>.

Cette libération de l'homme que recherche le langage à travers l'œuvre et cette libération du langage que l'homme poursuit à travers la conquête de sa vie intérieure recouvrent très exactement le sens d'une œuvre comme celle d'Anne Hébert. C'est toujours la parole qui cherche à s'incarner et l'incarnation qui cherche son verbe. C'est aussi le sens de cette aventure littéraire qui se poursuit au Québec depuis une trentaine d'années. Rupture, contestation, libération renvoient à des empêchements extérieurs et intérieurs au langage, à une absence diversement vécue par tous les personnages d'Anne Hébert depuis François dans *le Torrent* jusqu'à Catherine dans *les Chambres de bois*. Provoquée de l'extérieur par l'impératif catégorique et de l'intérieur par sa séduction, l'absence au réel a exercé ses ravages dans notre littérature dès le milieu du siècle dernier.

Qui pouvait mieux que Anne Hébert nommer cette absence dont son œuvre a subi l'ensorcellement jusqu'à l'absurdité de la mort ? Une fois de plus, c'est face à

13. Anne Hébert, *Saint-Denys-Garneau, scénario et commentaire de film*, O.N.F., 1960.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

Saint-Denys-Garneau qu'elle se situe et qu'elle oriente nos recherches vers ce passé historique lointain où s'enracine son œuvre.

Il sait déjà qu'en ce paysage menacé par l'eau et la forêt, toute œuvre à faire l'est contre d'étranges forces obscures. La moindre tentative de possession, d'accomplissement ne semble-t-elle pas vouée d'avance à quelque douloureux échec? Ne nous a-t-on pas enseigné que la vraie vie était absente et qu'il s'agissait d'être au monde comme n'y étant point?<sup>16</sup>

Aucun texte d'Anne Hébert ou de quelque autre écrivain québécois n'accuse plus clairement l'origine de cette dépossession et la source d'un rigorisme moral qui inspira à notre littérature ses structures de l'échec et de l'absence. Cette pédagogie du refus lui importe tellement qu'elle y revient dans ce texte du *Devoir* déjà cité: « Mais notre réalité profonde nous échappe; parfois c'est à croire que tout notre art de vivre consiste à la refuser et à la fuir. Et d'ailleurs notre éducation ne nous a-t-elle pas enseigné, avant toute chose, à éviter soigneusement toute confrontation avec la réalité. »<sup>17</sup> Et que signifie *le Temps sauvage*, cette dernière pièce d'Anne Hébert, sinon cette tentation de l'absence exprimée d'abord par François, le mari: « Ah ! les curés ont bien raison: « La vraie vie est ailleurs. » « Être au monde comme n'y étant point. » Et voici que toute absence sera magnifiée par les anges durant l'éternité. »<sup>18</sup> Je n'ai pas à montrer que la tentation est ici extérieure au personnage. Elle ne vient pas du mari mais lui a été dictée par sa femme, Agnès, qui, elle, donne à cette tentation l'élan incantatoire de la séduction. « La plus grande réussite de ce monde ce serait de demeurer parfaitement secret à tous et à soi-même. Plus de question, plus de réponse, une longue saison, sans âge

16. Anne Hébert, *Saint-Denys-Garneau*, scénario et commentaire de film, O.N.F., 1960.

17. *Le Devoir* (supplément littéraire), 22 octobre 1960.

18. « *Le temps sauvage* », dans *Écrits du Canada français*, XVI, Montréal, Écrits du Canada français, 1963, p. 28. (Cf. aussi: *le Temps sauvage*, Montréal, H.M.H., 1967, 187 p. On y trouve deux autres pièces d'Anne Hébert: *la Mercière assassinée* et *les Invités au procès*.)

ni raison, ni responsabilité, une espèce de temps sauvage, hors du temps et de la conscience. »<sup>19</sup>

Avant de montrer comment ce « temps sauvage » est tentation radicale d'absence, vertige le plus intérieur à toute l'œuvre, il faut dresser à cet univers de l'exil son décor extérieur et, en quelque sorte, historique. Certains se plaisent encore à parler d'une absence de littérature canadienne au dix-neuvième siècle. On se tromperait sans doute moins en parlant d'une littérature de l'absence. Entendons par là, au départ, une littérature soumise aux impératifs d'un messianisme et d'un moralisme étroits. Cela commença au milieu du siècle dernier et notre tradition romanesque, à peine née, en fit la première les frais. Ce retour en arrière s'impose, même s'il devait nous apparaître comme un détour. Cette diversion accroche au passage une vérité trop essentielle à notre propos pour que nous en fassions l'économie. Nous pourrions ensuite mieux apprécier les qualités magiques de cette absence et sa force de séduction qui atteint le cœur même de l'œuvre d'Anne Hébert. Rien ne pourra mieux nous faire mesurer la force de contestation inscrite dans son esthétique puis partout répandue dans son œuvre et dans notre littérature comme un espoir intérieur au langage.

Dès 1846, Patrice Lacombe publiait *la Terre paternelle*. Le titre ne promettait pas des aventures de cape et d'épée et le roman n'en contenait pas davantage. L'auteur, ayant consciencieusement évité toutes les embûches propres à ces « froides et dangereuses fictions » selon le mot de Bossuet, s'engage enfin dans la dernière page de son roman qu'il intitule sobrement *conclusion*. Il y dressait une sorte de petit catéchisme de toutes les vertus du bon roman québécois.

Quelques-uns de nos lecteurs auraient peut-être désiré que nous eussions donné un dénouement tragique à notre histoire; ils auraient aimé à voir nos acteurs disparaître violemment de la scène, les uns après les autres, et notre récit se terminer dans le genre terri-

19. « *Le temps sauvage* », dans *Écrits du Canada français*, XVI, p. 65.

ble, comme un grand nombre de romans du jour. Mais nous les prions de remarquer que nous écrivons dans un pays où les mœurs en général sont pures et simples, et que l'esquisse que nous avons essayé d'en faire, eût été invraisemblable et même souverainement ridicule, si elle se fût terminée par des meurtres, des empoisonnements et des suicides. Laissons aux vieux pays, que la civilisation a gâtés, leurs romans ensanglantés, peignons l'enfant du sol tel qu'il est, religieux, honnête, paisible de mœurs et de caractère, jouissant de l'aisance et de la fortune sans orgueil et sans ostentation, supportant avec résignation et patience les plus grandes adversités; et quand il voit arriver sa dernière heure, n'ayant d'autre désir que de pouvoir mourir tranquillement sur le lit où s'est endormi son père, et d'avoir sa place près de lui au cimetière, avec une modeste croix de bois pour indiquer au passant le lieu de son repos.<sup>20</sup>

Cette *conclusion* portait en elle les prémisses d'une sorte de cité de Dieu rurale dont pendant près d'un siècle on tentera l'instauration en terre québécoise. Anne Hébert a récemment décrit cet exil: « Et puis nous avons été livrés au temps. Le temps a suivi son cours. Tour à tour secoués ou endormis par le temps. Comme des billots qui descendent les rivières. Nous coulions. Une défaite sur le cœur. Un chapelet entre les doigts. Pareils aux morts. Ruminant le songe de Lazare ... « Au pays de Québec rien ne change ». Un jour la vérité fut ainsi. Immobile et paysanne. Sous la neige ou l'été. »<sup>21</sup> Moralisme et messianisme donneront tout naturellement à une vie de plus en plus absente au réel, ancrée dans le courant de l'histoire, la forme compensatoire d'un temps et d'un espace illimités. L'abbé Casgrain assignait à cette terre d'exil ses frontières irréelles lorsqu'il écrivait en 1866:

Vous avez une histoire féconde en dramatiques événements, en souvenirs héroïques. Vous pouvez, si vous savez exploiter ces ressources inépuisables, créer des

20. Patrice Lacombe, *la Terre paternelle*, dans *le Répertoire national. Recueil de littérature canadienne*, compilé et publié par J. Huston, 2<sup>e</sup> éd., t. III, p. 396-397; Montréal, Valois, 1893 (la 1<sup>re</sup> édition était de 1845).

21. « Un siècle, 1867-1967. L'épopée canadienne », dans *la Presse* (supplément), 13 février 1967.

œuvres d'intelligence qui s'imposeront à l'admiration et vous mettront à la tête du mouvement intellectuel de cet hémisphère. Souvenez-vous que noblesse oblige, et que c'est à vous de couronner dignement le monument élevé par vos aïeux et d'y graver leurs exploits en caractères dignes d'eux et de vous ... D'une main saisissant les trésors du passé, de l'autre, ceux de l'avenir, et les réunissant aux richesses du présent, vous élèverez un édifice qui sera, avec la religion, le plus ferme rempart de la nation canadienne-française.<sup>22</sup>

Coupée de la réalité, la phrase de l'abbé Casgrain s'enfle et engendre une éloquence aussi vide et allègre que la vision hémisphérique dont elle s'inspire. Ne savait-il pas qu'au moment où il écrivait ces lignes les États-Unis comptaient déjà quelques-uns de leurs plus grands écrivains : Poe, Melville, Hawthorne, Walt Whitman ? Loin d'assurer des moyens de vie et d'expression faits pour la possession spirituelle d'un continent voire d'un hémisphère, cette vision messianique et irréaliste devait au contraire, retombant sur elle-même, déboucher sur le terroir. Des écrivains comme Adjutor Rivard, ce « père des terroiristes »<sup>23</sup>, selon l'expression du père Samuel Baillargeon, nous offrent les images les moins hémisphériques, si j'ose dire, de toute notre littérature. *Chez nous, Chez nos gens*, deux œuvres de Rivard, appartiennent par leur titre même à un petit univers familial traversé de ruisseaux, enjolivé de jardins, réchauffé par de vieux poêles, rassuré enfin par la présence de la maison, de l'écurie, du pré, des vaches et autres ruminants domestiques. Protégé de l'intérieur par une vigilante orthodoxie linguistique et religieuse, ce petit univers de Rivard respire un optimisme de règle et manifeste tous les signes de cette santé tant recommandée pour les lettres canadiennes par l'abbé Casgrain. Bref, nos nourritures rurales seront d'autant plus saines qu'elles ne seront pas terrestres. On

22. *Le Mouvement littéraire au Canada*, dans *Œuvres complètes de l'abbé H.-E. Casgrain*, t. I, p. 374-375; Montréal, Beauchemin et Valois, 1884.

23. Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, 1<sup>re</sup> éd., Montréal et Paris, Fides, 1957, 460 p., p. 228.

veut bien soumettre le milieu rural à l'observation de l'écrivain mais une critique vigilante, bien dressée, multiplie les mises en garde contre tout écart susceptible d'intervenir entre l'œuvre et le langage idéal que l'on destinait à cet archétype rural, sorte d'archange bucolique dressé par Patrice Lacombe à l'entrée de notre espace littéraire pour en interdire l'entrée à la réalité.

Ce langage idéal admettait à la rigueur un romantisme très épuisé, celui de Louis Veillot, du cardinal Wiseman, de Victor de Laprade; il n'admettait aucun accommodement avec le réalisme. Casgrain disait de notre littérature en 1866: « Elle n'aura point ce cachet de réalisme moderne, manifestation de la pensée impie, matérialiste; mais elle n'aura que plus de vie, de spontanéité, d'originalité, d'action ... »<sup>24</sup>. Derrière le réalisme littéraire, ce que l'on craignait c'était la confrontation avec la réalité et la reproduction d'un réel qui eût été en désaccord avec le langage d'une littérature vouée à l'idéalisation de l'homme québécois. On craignait surtout un réalisme qui eût levé ce voile tiré sur une chair obligatoirement corrompue au Québec. Une fois pour toutes, et bien pudiquement il est vrai, l'abbé Casgrain avait d'une plume limpide assigné ses frontières charnelles à notre littérature; celle-ci serait « chaste et pure comme le manteau virginal de nos hivers canadiens »<sup>25</sup>. De tels accents font oublier tout le mépris exprimé jadis par Voltaire pour nos arpentés de neige.

L'abbé Casgrain ne mènera pas seul cette croisade. Le juge Adolphe-Basile Routhier savait meubler utilement ses loisirs. Poète, il composa notre hymne national, *Ô Canada*; critique littéraire, il défend la morale et la foi. Il tolère le roman historique, qui a son utilité: « montrer le rôle de la Providence dans l'Histoire »<sup>26</sup>. Joseph Marmette aurait, semble-t-il, porté une attention trop distraite à ce principe dans son roman *l'Intendant Bigot*.

24. H.-R. Casgrain, *op. cit.*, p. 369.

25. *Ibid.*, p. 368.

26. A.-B. Routhier, *Causeries du dimanche*, Montréal, Beauchemin et Valois, 1871, 294 p., p. 268.



Et le juge trouve inadmissible qu'« un auteur canadien et catholique se soit permis d'imiter si fidèlement les romanciers français dont le réalisme aurait dû le révolter »<sup>27</sup>. À l'appui de sa critique, il apporte l'exemple d'une description trop réaliste de la toilette de M<sup>me</sup> de Péan à un bal: « Des échelles de rubans couvraient la poitrine au défaut de la robe tandis qu'un gros nœud à deux feuilles s'étalait tout en haut d'un corsage que la mode lascive du temps voulait être très échancré; chose dont ne semblait nullement se plaindre la jeune femme, qui étalait avec complaisance les épaules les plus parfaitement blanches et arrondies qu'ait jamais effleuré l'haleine d'un valseur ... »<sup>28</sup>. C'en était trop pour le juge vertueux qui interpelle le romancier:

« Mais Monsieur Marmette, que faites-vous de la morale? Sera-t-elle donc uniquement pour ceux qui ne rencontreront aucune tentation sur leur chemin? » ... Monsieur Marmette dira peut-être: « Mais c'est de la couleur locale; je ne puis peindre une prostituée comme je peindrais une honnête femme! — Pas d'excuses, s'il vous plaît. Primo, rien ne vous oblige à nous peindre des prostituées. Secundo, si vous ne pouvez vous en dispenser — ce que je n'admets pas — faites-le de manière à nous les faire détester et non à nous les rendre aimables. Vos lecteurs les connaîtront toujours trop, sans vos peintures, et vous pouvez passer sous silence les bras, les épaules, les jambes et les échancreures. »<sup>29</sup>

Ainsi, au premier tournant de cette condamnation du réalisme nous découvrons que le véritable ennemi qu'il faut évacuer de la réalité québécoise, c'est la chair avec toutes les tentations qu'on lui voit. À partir du milieu du dix-neuvième siècle une sorte de hargne janséniste s'appliquera à communiquer à notre littérature un sentiment de culpabilité face au bonheur. Saint-Denys-Garneau marche à côté de sa joie<sup>30</sup>. Dans *Bonheur d'occasion*, « Rose-Anna cousait pour la fête, en se privant même de

27. A.-B. Routhier, *Causeries du dimanche*, p. 268.

28. *Ibid.*, p. 268.

29. *Ibid.*, p. 268.

30. Saint-Denys-Garneau, *Poésies complètes*, p. 101.

chanter pour ne pas effrayer sa joie »<sup>31</sup>. Aucun autre personnage que François dans *le Torrent* n'a vécu avec plus de précision cruelle et de grandeur tragique l'histoire de cette joie toujours pourchassée parce que toujours soupçonnée de complicité avec la chair, elle-même symbole du mal. Tout petit, il avouait n'avoir jamais été heureux. À dix-sept ans, à la sortie de sa rhétorique, il exprimait une tristesse intolérable le jour du départ pour les vacances :

Soudain, j'entrevis ce qu'aurait pu être ma vie. Un regret brutal, presque physique, m'étreignit. Je devins oppressé. Quelque chose se serrait dans ma poitrine. Je voyais s'éloigner mes camarades, un à un ou par groupes. Je les entendais rire et chanter. Moi, je ne connaissais pas la joie. Je ne pouvais pas connaître la joie. C'était plus qu'une interdiction. Ce fut d'abord un refus, cela devenait une impuissance, une stérilité. Mon cœur était amer, ravagé. J'avais dix-sept ans.<sup>32</sup>

François habite la province la plus désertique de ce pays de l'exil. L'autre François, le mari d'Agnès dans *le Temps sauvage*, rend compte de la même méfiance janséniste quand il dit : « Le bonheur ça se paie. Plus on est heureux, plus on est puni, ça, c'est certain. Alors, je fais très attention de ne pas céder au bonheur. »<sup>33</sup>

Détournée d'un présent qui ne serait pas avant tout sacralisé et rural, notre littérature a longtemps risqué d'être avalée par un passé d'une grandeur de plus en plus abstraite et par un avenir qui se confondait avec l'immortalité. Ce refus du présent toujours lié à une méfiance de la vie et du réel s'explique, nous le voyons bien, par les pressions soutenues d'une idéologie soucieuse de plier la littérature aux exigences d'un idéal devenu ambiant et dont le but est d'assurer, à des conditions fixées par lui, le salut de l'âme, non celui de l'œuvre. L'art poétique d'Anne Hébert, nous l'avons vu, refuse cette dichotomie et par là entraîne l'œuvre dans une contestation du dua-

31. Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Paris, Flammarion, 1945, 473 p., p. 219.

32. *Torrent*, p. 25.

33. *Temps*, p. 74.

lisme dont la dichotomie en question n'est qu'une modalité. Privée d'existence propre, l'œuvre se voit soumise à la même méfiance, aux mêmes interdits, au même conformisme que cette réalité dont elle devait rendre compte. L'abbé Casgrain était formel: « la mission de notre littérature est celle de favoriser de saines doctrines »<sup>34</sup>. À temps et à contretemps, il se fit le premier grand hygiéniste de nos lettres auxquelles, répétait-il, il fallait donner « une saine impulsion ». La logique des choses l'amena à ne voir dans la littérature que le revêtement attrayant seyant à une idée saine. Mieux que toute autre matière littéraire, « nos admirables traditions » incarnées dans nos légendes, heureux alliage d'idées saines et de formes agréables, devaient servir à endiguer ces flots d'écrits modernes et dangereux venus de France. Il fallait agir vite et mobiliser sans tarder les forces d'une *saine* réaction: « puisqu'il nous est impossible d'arrêter le torrent, hâtons-nous de donner aux lettres canadiennes une saine impulsion, du moins, en exploitant surtout nos admirables traditions, en les revêtant, autant que possible, d'une forme attrayante et originale »<sup>35</sup>. Casgrain entretenait spontanément au niveau du langage et de l'œuvre cette dualité de fond et de forme rendue inévitable par la distance qu'une idéologie béatifiante maintenait entre la matière et l'esprit, et qui faisait dire à Saint-Denys-Garneau dans son *Journal*: « Ainsi, dans mon adolescence, une sorte de désir que mon corps finisse à la ceinture. »<sup>36</sup> Voilà des propos dignes de François dans *le Torrent* ou de Michel dans *les Chambres de bois*.

Ainsi pendant de longues années l'idéalisation de la réalité québécoise s'aida de l'image d'un terroir sacralisé pour écarter de notre littérature toute trace de réalisme. Anne Hébert elle-même a connu les foudres de cette critique moraliste. La publication du *Torrent*, en 1950, lui valut de la part de Bertrand Lombard, dans *la Revue de l'Université Laval*, une critique qui caractérise des

34. H.-R. Casgrain, *op. cit.*, p. 369.

35. *Ibid.*, p. 11.

36. Saint-Denys-Garneau, *Journal*, Montréal, Beauchemin, 1962, 270 p., p. 218.

positions traditionalistes vieilles d'un siècle: « Le plus grave, c'est que les personnages de Mademoiselle Hébert ne sont pas de notre terroir et appartiennent, par la tristesse de leur destin, aux absurdités existentialistes. »<sup>37</sup>

Il suffit de redresser quelques mots dans ce jugement pour retrouver le sens de l'œuvre. Par la tristesse de leur destin, les personnages du *Torrent* appartiennent aux absurdités de cette aventure de l'absence dont nous venons de retrouver certains signes historiques. Dominée par des « forces obscures », cette aventure nous entraîne du côté d'une démesure dont l'univers mythique d'Anne Hébert exprime toute la tentation. Tout notre passé est inscrit dans cette séduction de l'absence et tout notre présent est au travail dans cette inexorable métamorphose de l'œuvre, dans ce voyage souterrain vers la lumière, vers la possession et l'accomplissement. Mais cette libération qui s'affirme de plus en plus nettement dans l'œuvre d'Anne Hébert est liée à une contestation de chaque instant. La présence n'est acquise qu'à travers une absence vécue jusqu'à l'absurde. Il y a toute la nuit à traverser pour retrouver l'aube et tout l'irréel à arpenter avant d'accéder de nouveau à une géographie de l'homme. Les diverses modalités d'une absence habitée par la tentation de la mort donnent à l'œuvre d'Anne Hébert sa dimension tragique. Et c'est effectivement la séduction d'une absence totale qui s'exerce dans *le Temps sauvage*.

L'œuvre entière est habitée en profondeur par une volonté de vivre qui se heurte à une difficulté d'être. Ces deux forces, contradictoires et emmêlées, engendrent chacune une longue suite d'images dont les démarches en sens contraire construisent cet univers mythique où la contestation naît de la démesure même. C'est par l'action d'une nécessité intérieure à l'œuvre que les forces obscures de l'échec sont arrachées à leur clandestinité et forcées de se nommer. Nous nous souvenons que Casgrain avait le réalisme en horreur. Pour se justifier, il parlait légèrement et avec optimisme d'une littérature qui soulagée

37. Bertrand Lombard, dans *la Revue de l'Université Laval*, janvier 1951.

de la pensée matérialiste n'aurait que « plus de vie, de spontanéité, d'originalité, d'action »<sup>38</sup>. Dans l'œuvre d'Anne Hébert, il suffira que l'absence soit abandonnée à elle-même pour qu'elle aille au bout de sa folie et révèle, derrière le masque de la séduction et du songe, son vrai visage: celui de la mort, de l'exil définitif.

À l'entrée de l'œuvre d'Anne Hébert, le premier poème de son premier recueil est fait tout entier du chant de l'absence au présent et de la présence à l'absence et au songe:

*Ils sont trente jours de juin  
Et moi, Maman, je veux celui-ci:  
Ils sont trente jours de juin,  
Mais ce ne sera plus jamais le même...  
Ils sont trente jours de juin;  
Peut-être pour moi était marqué  
Cet aujourd'hui que j'ai manqué!*<sup>39</sup>

Il y avait donc une fois une petite fille qui aurait bien aimé jouer dehors et comme toutes les autres, habiter ce jour de juin. Elle en est empêchée. L'été lui est refusé.

*Fermez la fenêtre,  
Cette lézarde à l'été;  
Si je ne dois pas habiter ce jour,  
Qu'il ne vienne pas me tourmenter!*<sup>40</sup>

Ce n'était encore là que le petit désespoir d'un monde enfantin mais dès *le Torrent*, huit ans plus tard, le ton avait changé. Il s'agit encore une fois de l'enfance mais la mémoire appartient ici au destin de François Perrault, le plus tragique peut-être, le plus symbolique sans doute dans toute l'histoire de notre littérature. L'expression première de la difficulté d'être est traduite par des images de dépossession et d'absence. Aucun personnage n'a nommé ni vécu cette absence plus clairement ou plus tragiquement que François:

J'étais un enfant dépossédé du monde. Par le décret d'une volonté antérieure à la mienne, je devais renoncer à toute possession en cette vie. Je touchais au

38. H.-R. Casgrain, *op. cit.*, p. 370.

39. *Songes*, « Jour de juin », p. 11.

40. *Ibid.*, p. 13.

monde par fragments, ceux-là seuls qui m'étaient immédiatement indispensables, et enlevés aussitôt leur utilité terminée; le cahier que je devais ouvrir, pas même la table sur laquelle il se trouvait; le coin d'étable à nettoyer, non la poule qui se perchait sur la fenêtre; et jamais, jamais la campagne offerte par la fenêtre.<sup>41</sup>

L'absence sera d'abord absence au monde. *Le Torrent* illustre de façon remarquable la pédagogie de l'absence à laquelle Anne Hébert a déjà fait allusion, au sujet de Saint-Denys-Garneau notamment. Le mal est ambiant. Il est dans le monde. Le réel se transforme en terrain miné où il ne faut pas s'aventurer. Personne n'en est plus convaincue que Claudine Perrault, la mère de François: « Le monde n'est pas beau, François. Il ne faut pas y toucher. Renonces-y tout de suite, généreusement. Ne t'attarde pas. Fais ce que l'on te demande, sans regarder alentour. »<sup>42</sup>

Claudine, avec une logique implacable jusqu'à l'absurde, s'appliquera donc à préserver son fils de tout contact avec le monde. À douze ans, François n'aura encore vu personne. La corruption du monde entraîne chez celui qui veut rester pur l'isolement absolu. La solitude première naît de la conviction que le monde est mauvais. Agnès, dans *Le Temps sauvage*, raisonne exactement comme Claudine: Lucie lui demande: « Pourquoi vivons-nous si loin des gens? ». Agnès lui répond: « Une seule chose est claire: c'est ma volonté de vous garder tous ici, dans la montagne, le plus longtemps possible, à l'abri du monde entier, dans une longue enfance sauvage et pure. »<sup>43</sup> Cet exil dans un « temps sauvage » privilégie l'instauration d'un univers mythique de l'exil. C'est un domaine éloigné, une maison dans le domaine, une chambre dans la maison. Ce télescopage de l'espace traduit la réduction graduelle d'une surface contaminée par un mal ambiant. La pureté nécessite des amputations progressives qui symboliquement peuvent prendre les

41. *Torrent*, p. 9.

42. *Ibid.*, p. 19.

43. *Ibid.*, p. 13-14.

formes les plus étranges. L'œuvre de Saint-Denys-Garneau est là pour nous en avertir. *Le Torrent, les Chambres de bois, le Temps sauvage*: une nouvelle, un roman, une pièce. Trois genres littéraires différents qui apportent au problème du mal des images extérieures et intérieures analogues. Le domaine de Claudine, le domaine d'Agnès et le domaine des seigneurs dans *les Chambres de bois*, tous trois situés en bordure du réel, expriment le même recul instinctif devant le mal assimilé au réel et la même recherche d'une impossible innocence. La poursuite de l'innocence n'est qu'une fuite devant le mal et débouche toujours sur l'absence au réel.

Cette absence au monde découvrira sa plus essentielle nudité dans les poèmes du *Tombeau des rois*. Au centre de ces poèmes se dresse l'image partout répandue de cette chambre qui dès la deuxième strophe du premier poème de *Songes en équilibre* recevait le chant enfantin et désolé déjà d'une petite fille :

*Dans la chambre  
J'ai passé mon jour,  
Comme j'ai pu,  
Avec des fées  
Fabriquées à mesure.*<sup>44</sup>

Dans le *Tombeau des rois*, la chambre s'édifie imperceptiblement. D'abord, dit un poème, ce n'est qu'« un mur à peine » :

*Un mur à peine  
Un signe de mur  
Posé en couronne  
Autour de moi. [...]  
Petit espace  
Et mesure exacte  
Des gestes futurs.*<sup>45</sup>

Ce petit espace, symboliquement réduit, est fait pour accueillir toutes ces jeunes filles qui promènent leur taille diminutive à travers les nouvelles, les romans et les poèmes. Émilie de *la Robe corail*, Catherine dans *les Chambres de bois*, Stéphanie de Bichette dans sa *Maison de l'esplanade*,

44. *Songes*, « Jour de juin », p. 11.

45. *Poèmes*, « Un mur à peine », p. 37-38.

refusent toutes de grandir, s'accrochant à leur enfance comme au dernier refuge de l'innocence. Toutes, par quelque côté, échappent à la vie comme la vie leur échappe: celle-ci est laide, celle-là infirme, l'une est minuscule, l'autre a la manie de la broderie. Toutes éprouvent également une étrange attirance pour la chambre de bois:

*Chambre fermée  
Coffre clair où s'enroule mon enfance  
Comme un collier désenfilé.<sup>46</sup>*

Cette attirance n'est rien moins que la séduction de l'absence dernière: la mort dont croît l'« odeur capiteuse » à mesure que, de poème en poème, on se rapproche du *Tombeau des rois*.

*Nous nous efforçons de vivre à l'intérieur  
Sans faire de bruit  
Balayer la chambre  
Et ranger l'ennui  
Laisser les gestes se balancer tout seuls  
Au bout d'un fil invisible  
A même nos veines ouvertes.  
Nous menons une vie si minuscule et tranquille  
Que pas un de nos mouvements lents  
Ne dépasse l'envers de ce miroir limpide  
Où cette sœur que nous avons  
Se baigne sous la lune  
Tandis que croît son odeur capiteuse.<sup>47</sup>*

Cette odeur capiteuse engage la jeune fille dans ce sentier souterrain au bout duquel la chambre de bois, avouant enfin sa vérité, deviendra tombeau.

L'absence sera également absence des êtres, des autres auxquels il faut refuser même son regard. La grande Claudine inculque à son fils cette discipline du regard: « Ne t'attarde pas. Fais ce que l'on te demande, sans regarder alentour. » Le regard doit rester pur. Les autres appartiennent à cette vie « pleine d'enchantements mauvais », selon le mot d'Isabelle dans *le Temps sauvage*. Surtout, il ne faut pas aimer les autres. On se sert des autres. On ne les aime pas. Un bref extrait d'une lettre

46. *Poèmes*, « La chambre de bois », p. 42.

47. *Ibid.*, « Une petite morte », p. 47-48.



de Claudine à son fils au collège explique tout cela :

Je ne suis pas là pour te dresser. Impose-toi, toi-même, des mortifications. Surtout, combats la mollesse, ton défaut dominant. Ne te laisse pas attendrir par le mirage de quelque amitié particulière. Tous, professeurs et élèves, ne sont là que pour un certain moment, nécessaire à ton instruction et à ta formation. Profite de ce qu'ils *doivent* te donner, mais *réserve-toi*. Ne t'abandonne à aucun prix, ou tu serais perdu.<sup>48</sup>

François, enfant naturel de Claudine, est au sens très sartrien du mot un bâtard. Un être à qui le monde et les hommes sont étrangers. Mais surtout un être étranger à lui-même.

L'absence sera enfin absence à soi-même, la plus terrible de toutes. Comment en serait-il autrement? Comment François échapperait-il à un mal partout présent dans le réel? Sa mère, la grande Claudine, ayant prévu la difficulté, déploiera un acharnement de tout instant pour éviter à son fils ce pire de tous les maux: la corruption de la chair. Sa mère, quoique avare de paroles, reprenait surtout cette phrase précise qui revenait comme un leitmotiv: « Il faut se dompter jusqu'aux os. On n'a pas idée de la force mauvaise qui est en nous! Tu m'entends François? Je te dompterai bien, moi ... »<sup>49</sup>.

Ces filles minuscules déjà rencontrées, ces femmes à peine ébauchées, ces personnes dont la petite taille révèle symboliquement le refus de devenir femme, annoncent toutes le thème de l'os, c'est-à-dire le refus de donner suite à l'incarnation par peur de la vie. L'os, les ossements, le désossement, l'ossification, le squelette, la réduction à la colonne vertébrale, l'homme-arbre ébranché, émondé, rogné jusqu'au tronc: toutes ces images répandues dans l'œuvre de Saint-Denys-Garneau disent aussi dans celle d'Anne Hébert la séduction d'une tentation d'absence intérieure au refus de la chair, foyer de toute corruption. L'os est beau parce qu'il n'a pas de chair. Le poème de « La fille maigre » est là pour nous le rappeler :

48. *Torrent*, p. 22-23.

49. *Ibid.*, p. 11.

*Je suis une fille maigre  
Et j'ai de beaux os.  
J'ai pour eux des soins attentifs  
Et d'étranges pitiés  
Je les polis sans cesse  
Comme de vieux métaux.  
Les bijoux et les fleurs  
Sont hors de saison.<sup>50</sup>*

Le mythe de l'os accuse la démesure et l'imposture d'un renoncement qui promettait la vie et donnait la mort. « Tu combattras l'instinct mauvais jusqu'à la perfection », articulaient les « puissantes mâchoires »<sup>51</sup> de la mère de François. Cette pédagogie maternelle, identifiant pratiquement l'instinct du mal et les sens, s'appliquera à prévenir toute communication entre la conscience et les sens puisque ceux-ci sont impurs et que celle-là doit rester pure.

C'est cette innocence fallacieuse détachée de la connaissance que l'œuvre d'Anne Hébert travaille à rejeter. Déjà François nommait son erreur quand il disait: « Je me gardais de la vraie connaissance qui est expérience et possession. » C'est cette réalité totale dans une connaissance totale que réclamait Anne Hébert dans un récent article paru dans *la Presse*.

Mais voici que le songe accède à la parole. La parole faite chair. La possession du monde. La terre à saisir et à nommer. Quatre siècles et demi de racines. L'arbre, non plus souterrain. Mais avoué à la lumière. Debout, Face au monde. L'Arbre de la Connaissance. Non pas au centre du jardin. Ces douces limbes pré-natales. Hors du paradis. En pleine terre maudite. A l'heure de la naissance. Porte ouverte sur la terre ronde et totale.

Le droit de l'adulte d'être et de faire. Son cœur d'homme à prendre et à dire. Son œuvre d'homme à bâtir et à proclamer.<sup>52</sup>

François Perrault a été écarté de cette connaissance totale et de la réalité totale. La condamnation indirecte mais réitérée des sens par sa mère ne pouvait un jour

50. *Poèmes*, p. 33.

51. *Torrent*, p. 10.

52. *La Presse* (supplément), 13 février 1967.

que diviser contre lui-même le jeune François. Aussi écrira-t-il : « Mes sens engourdis par une vie contrainte et monotone, se réveillaient. Je vivais une prestigieuse et terrifiante aventure. »<sup>53</sup> *Prestigieuse et terrifiante*, toute la force dissociative de la pédagogie maternelle est condamnée par ces deux qualificatifs. Incapable d'assumer sa vie sensuelle, François se dédoublera : le moi de la conscience refusera de reconnaître le moi des sens tout comme Saint-Denys-Garneau qui, dans son adolescence, éprouvait le désir que son corps finisse à la ceinture. Au-delà du dédoublement et hors du regard de la conscience, échappant à l'action de la volonté, les sens s'accorderont une existence clandestine dans une autre province de l'exil : le songe. Le refus d'une confrontation avec le réel entraîne un refus d'une confrontation réelle avec soi et un refuge dans le songe.

« Avec quelle délectation morose avons-nous pratiqué l'absence et le songe jusqu'à l'absurde », écrivait Anne Hébert dans ce texte du *Devoir* déjà cité. Il était fatal qu'à l'absence des choses et des êtres supplée l'illusoire présence du songe auquel sera souvent confiée l'action d'une vie clandestine désavouée par la conscience.

Mais le songe pratiqué jusqu'à l'absurde appelait le réel avec une force d'éclatement intolérable. L'espoir veut naître du désespoir. Anne Hébert a déjà décrit le sens de son œuvre à la fin de sa présentation du *Mystère de la parole* :

... les premières voix de notre poésie s'élèvent déjà parmi nous. Elles nous parlent surtout de malheur et de solitude. Mais Camus n'a-t-il pas dit : « Le vrai désespoir est agonie, tombeau ou abîme, s'il parle, s'il raisonne, s'il écrit surtout, aussitôt le frère nous tend la main, l'arbre est justifié, l'amour né. Une littérature désespérée est une contradiction dans les termes. »

Et moi, je crois à la vertu de la poésie, je crois au salut qui vient de toute parole juste, vécue et exprimée. Je crois à la solitude rompue comme du pain par la poésie.<sup>54</sup>

53. *Torrent*, p. 18.

54. *Poèmes*, « Poésie, solitude rompue », p. 71.

De la solitude à la solidarité, de la nuit au jour, de la tentation du silence à la parole nombreuse, de la tentation de la mort à l'affirmation de la vie, de l'exil au royaume, tel nous apparaît le sens profond d'une œuvre enracinée dans le salut du vivant et l'honneur du poète.

Grâce à son œuvre, nous pouvons dire avec Anne Hébert que :

La vie est remise en marche, l'eau se rompt comme du pain, roulent les flots, s'enluminent les morts et les augures, la marée se fend à l'horizon, se brise la distance entre nos sœurs et l'aurore debout sur son glaive.

Incarnation, nos dieux tremblent avec nous ! La terre se fonde à nouveau, voici l'image habitable comme une ville et l'honneur du poète lui faisant face, sans aucune magie : dure passion.<sup>55</sup>

Au bout d'une longue nuit dont elle charrie encore des ombres, l'œuvre d'Anne Hébert habite l'espace québécois avec toute la force d'éclatement d'une naissance.

ALBERT LE GRAND

55. *Poèmes*, « Des dieux captifs », p. 105.