

Pratique des signes et fascination de l'informe dans les romans d'Anne Hébert

Daniel Marcheix

Volume 27, Number 2 (80), Winter 2002

La sociabilité littéraire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/290059ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/290059ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marcheix, D. (2002). Pratique des signes et fascination de l'informe dans les romans d'Anne Hébert. *Voix et Images*, 27(2), 317–334.
<https://doi.org/10.7202/290059ar>

Article abstract

One of the most unusual aspects of Anne Hébert's novels is her propensity to test her characters' identity in their relationship to the forms of discursive practice. This conflict between the Hébertian subject and cultural signs, related to a devastating resurgence of the original separation as savage and archaic drama, opens the space of the novel to the inexpressible that only an aesthetic speech, concerned with reconciling the body and the Word, can shape into signifying forms.

Pratique des signes et fascination de l'informe dans les romans d'Anne Hébert

Daniel Marcheix, Université de Limoges

L'une des singularités les plus fortes de l'œuvre romanesque d'Anne Hébert tient à sa propension à mettre à l'épreuve l'identité de ses personnages dans leur rapport aux diverses formes de pratiques discursives. Ce différend qui oppose le sujet hébertien aux signes culturels est lié à la résurgence dévastatrice du drame sauvage et archaïque de la séparation originare, et ouvre l'espace romanesque à l'indicible que seule une parole esthésique, soucieuse de réconcilier le corps et le Verbe, peut couler dans des formes signifiantes.

Réfléchissant aux critères susceptibles de soutenir les «jugements littéraires», Julien Gracq notait l'intérêt «d'une considération [...] à propos des écrivains», «celle de leur centre de gravité émotionnel et imaginatif, et de son plus ou moins de congruence avec la structure de leur œuvre¹». Appliquée à Anne Hébert, la recherche de ce «point central²» nous conduit à privilégier l'obstination de son œuvre romanesque à mettre à l'épreuve l'identité de ses personnages dans leur rapport aux signes et aux diverses formes de mises en discours. Le plus souvent dissous dans un dire perdu, le sujet hébertien «semble bien [...] se livrer [...] à nu à [...] la terreur de l'expression³», que Laurent Jenny définit comme ce «[m]oment ambigu et difficile qui, tout à la fois, conjure et rappelle l'innommable, le médiatise et le représente, le divise et l'énonce, le produit dans sa nouveauté et l'intègre à un ordre⁴».

Or on sait, depuis Paul Ricœur, que la maîtrise des pratiques discursives signifiantes constitue le principe actif de toute construction identitaire: «le soi ne se connaît pas de façon immédiate mais seulement de

1. Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, Paris, José Corti, 1992, p. 280.

2. *Ibid.* L'expression est empruntée à Frédéric Schlegel.

3. Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 2000, p. 210.

4. Laurent Jenny, *La terreur et les signes. Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, 1982, p. 27.

façon indirecte, par un détour à travers différents signes culturels⁵. On reconnaît là le très important concept d'«identité narrative», sans lequel «le problème de l'identité personnelle est [...] voué à une antinomie sans solution⁶», et dont le caractère opératoire se trouve renforcé par ces alliés que sont les travaux de socio-sémioticiens tels qu'Éric Landowski. Pour ce dernier en effet,

loin d'être astrein[te] à n'exprimer ou à ne manifester que des identités constituées par avance, l'énonciation est capable de *faire naître*, comme autant de formes sémiotiques, de véritables sujets qui n'existaient pas⁷ préalablement et qui, par conséquent, ne «se connaissent» pas non plus⁷.

Il s'agira donc pour nous de repérer dans les textes ces lieux où se cristallise et s'actualise un *faire discursif*, quelles qu'en soient les formes, verbales ou non verbales, et d'évaluer son éventuelle capacité à permettre «[l']émergence du sens⁸» nécessaire à toute assomption identitaire.

Pratique des signes et construction du je : une difficile convergence

Les personnages romanesques d'Anne Hébert sont nombreux à se constituer en instance discursive pour s'exprimer, se dire ou s'épancher, dans des cahiers, des lettres, des calepins, pour écrire des poèmes, instaurer des correspondances, peindre des tableaux ou encore faire de la musique. Par la «prise de distance objectivante» qu'elles autorisent, ces pratiques signifiantes devraient permettre une élaboration médiatisée de soi en «transform[ant] les «faits bruts» en séquences d'un devenir et d'une Histoire plus ou moins compréhensibles⁹». Or, chez Anne Hébert, cette régulation de la structuration identitaire est lourdement obérée par un certain nombre de dévoilements qui conduisent à des impasses et à l'échec.

Le personnage hébertien est tout d'abord menacé par ce que l'auteure appelle les «signes vides¹⁰». Dans la nouvelle «Le torrent», François Perrault découvre «un petit calepin ayant appartenu à [sa] mère» et dans lequel «[l']horaire de ses journées [...] était soigneusement inscrit» (*LT*, 10). Ni journal intime ni livre de bord, le «calepin» de «la grande Claudine» se réduit à

-
5. Paul Ricœur, «L'identité narrative», *Revue des sciences humaines*, tome LXXXV, n° 221, janvier-mars 1991, p. 44.
 6. Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. «Points Essais» n° 229, 1991 [1985], p. 443.
 7. Éric Landowski, *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Formes sémiotiques», 1997, p. 214. Les italiques sont de l'auteur.
 8. *Ibid.*, p. 220.
 9. *Ibid.*, p. 221.
 10. Anne Hébert, «Le torrent», *Le torrent*, Montréal/Paris, Éditions HMH/Seuil, 1965 [1963], p. 34. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LT*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

une succession d'injonctions: «Blanchir les draps», «Battre François» (*LT*, 10). Totale­ment absorbée dans une action détemporalisée par le recours aux infinitifs et déperson­nalisée par l'absence du pronom sujet, la grande Claudine est impuissante à se sortir de la substance même de son aliéna­tion de fille-mère. Son rapport au langage trahit l'absolue discontinuité d'un non-sujet annihilé au profit d'actes devenus proprement insignifiants par leur absence de chronologie. La fréquentation qu'entretient la mère de François avec les signes écrits réapparaît sur un autre mode dans le «grand livre de comptes» (*LT*, 61) qu'elle tient pour racheter sa faute morale. On reconnaît là, bien évidemment, prise au pied de la lettre, la thématique catholique du rachat. Mais le recours névrotique à ces signes décalés que sont les chiffres, au détriment de mots susceptibles de conduire à une véritable introspection, est une manière oblique et inappropriée de combler les trous du «calepin»: il dit l'impossibilité d'êtreindre une vérité intime insupportable, et instaure un abîme entre les modalités de représentation de soi et un *je* rendu opaque à lui-même par la culpabilité.

Le pasteur Nicolas Jones, dans *Les fous de Bassan*, donne un visage singulier à ce différend que le personnage hébertien entretient avec les signes. En formant le projet d'installer une galerie des ancêtres, afin d'affirmer la pérennité de [son] sang¹¹, le pasteur se livre à une activité picturale potentiellement signifiante. Et pourtant cette opération de représentation est elle aussi menacée de faillite. En effet, la «galerie des ancêtres» est proprement, et dans tous les sens du terme, un *espace de réflexion*: «[j]e me suis bien regardé dans la glace», confie le pasteur, et «[j]'engendre mon père à mon image et à ma ressemblance» (*FB*, 15). Cette projection démultipliée de soi, réduite à la *mêmeté* et à l'indifférencié, constitue une dénatura­tion, une perversion du signe dans sa capacité à discriminer le réel. Bien plus, elle enferme le sujet dans la dangereuse circularité temporelle suscitée par les «chiffres, toujours les mêmes, liés les uns aux autres, en un seul graffiti interminable: 1936193619361936193619361936» (*FB*, 17), qu'ajoutent les servantes Pam et Pat¹².

Par sa pratique d'un langage réduit à n'être que le reflet de l'absence d'un non-sujet, Édouard Morel, dans *Est-ce que je te déränge?*, est confronté, comme la grande Claudine, à la tragédie d'une parole désertée. Enfermé avec «[t]out juste de quoi respirer entre les pages d'un catalogue

-
11. *Id.*, *Les fous de Bassan*, Paris, Seuil, coll. «Points Roman», n° 141, 1984 [1982], p. 14. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 12. Sur ce point, on se reportera avec intérêt à l'étude que propose Anne Ancrenat de ce passage des *Fous de Bassan* qu'elle examine du point de vue de la problématique des genres (Anne Ancrenat, «La galerie des portraits dans *Les fous de Bassan*», *Les Cahiers Anne Hébert* n° 1. *Lectures d'Anne Hébert. Aliénation et contestation*, Montréal, Fides, 1999, p. 9-28).

de vente par correspondance¹³» et «libre de n'être rien ni personne» (ED, 33), il rédige des textes commerciaux dont la référentialité asphyxiante a pour corrélat l'abandon à une langue volontairement réduite à l'utilitarisme le plus trivial, dans le contexte irréel de photos glacées :

«Prix mini. Qualité maxi. Valeur sûre. Très robuste. Multiple usage. Panneaux de particules surfacées et mélaminées.»

Les mots «surfacées» et «mélaminées» me réjouissent comme si j'atteignais d'un coup la perfection de mon âme la plus grotesque. (ED, 21)

Le rapport problématique au langage, que révèle le simulacre énonciatif de ce discours «inepte» (ED, 131), est le signe le plus certain de la fragilité du sujet, soucieux de vivre, à l'image des meubles qu'il décrit, «à la surface de [lui]-même» (ED, 136), dans «l'opacité» (ED, 131) et l'insignifiance de sa production scripturale.

Le conflit avec les signes prend un relief plus spécifique chez la femme hébertienne, condamnée par ses multiples défaillances dans l'ordre du Symbolique à une profonde aliénation par rapport au code du langage. Dans *Les chambres de bois*, Catherine manifeste une incomplétude langagière fondamentale, traduite par ses déficiences en lecture qui la chassent hors des conventions qu'ont en partage Michel et Lia¹⁴. Et lorsqu'elle affiche son «désespoir» (CB, 112), elle s'entend rappeler par son époux, sans autre forme de commentaire, le conte de «La princesse au pois» (CB, 112), autrement dit la présence d'un code littéraire qui lui échappe totalement. Dans *Les fous de Bassan*, Nora Atkins reconnaît : «Le Verbe en moi est sans parole prononcée, ou écrite, réduit à un murmure secret dans mes veines.» (FB, 118) Dans cette affirmation se dessine en creux le rejet de Nora hors de la parole phallogratique de son oncle, le pasteur Nicolas Jones, et d'un pouvoir patriarcal¹⁵ placé ici sous l'autorité de la Bible (FB, 118). Marie Éventurel, dans *Le premier jardin*, et Clara Laroche, dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, sont elles aussi, au-delà des tonalités propres à chacun des deux récits, exclues d'un «code expressif¹⁶». La première se découvre étrangère au code socio-langagier anglophile de sa grand-mère adoptive, face à laquelle «elle devenait une sorte d'ombre transparente¹⁷». Quant à la

13. Anne Hébert, *Est-ce que je te dérange?*, Paris, Seuil, 1998, p. 132. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ED, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

14. Anne Hébert, *Les chambres de bois*, Paris, Seuil, coll. «Points Roman», n° 203, 1985 [1958], p. 110. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CB, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

15. Cette exclusion a été signalée par de nombreux critiques. Voir notamment Marilyn Randall, «Les énigmes des *Fous de Bassan*: féminisme, narration et clôture», *Voix et images*, n° 43, automne 1989, p. 66-82.

16. L'expression est empruntée à Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 25.

17. Anne Hébert, *Le premier jardin*, Paris, Seuil, coll. «Points Roman», n° 358, 1989 [1988], p. 139. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PJ, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

seconde, elle se trouve certes en symbiose avec le chant du monde dans les premières pages du roman : « Bien avant toute parole humaine, la petite fille sut gazouiller, caqueter, ronronner, roucouler, meugler, aboyer et glapir¹⁸. » Mais l'euphorie de cette complicité ne doit pas faire illusion : ce chant originaire-indifférencié est, en effet, réduit au seul signifiant et à une pure musicalité placés sous le signe de « l'imitation » (AC, 13), et ne saurait, pour reprendre les mots de Julia Kristeva, se « confon[dre] [...] avec les *signes du langage*¹⁹ ».

Notons, pour finir sur ce point, que l'impuissance à configurer un *je* par la médiation des signes culturels d'une pratique signifiante se retrouve encore dans ce que l'on pourrait appeler la stérilité créatrice. Dans *Les chambres de bois*, la voix narrative évoque « la musique qui souvent venait à manquer sous [les] doigts [de Michel] » (CB, 74), ou encore l'inhibition de Lia qui « ne terminait jamais ses grandes toiles chaotiques, sanglantes et charbonneuses » (CB, 113). Julien Vallières, le héros de *L'enfant chargé de songes*, « voudrait pouvoir mêler sa voix aux chants les plus désespérés de la terre²⁰ », mais il doit se contenter de « rabâch[er] les mots anciens », et sa création, toute proche en cela de celle du pasteur, se limite pour l'essentiel à un « unique poème » (ECS, 127). Réduit au silence, « [il] implore la grâce. Il espère le poème. Il griffonne des pages entières qu'il déchire aussitôt » (ECS, 127).

Défaits, confrontés à une *crise des signes* plus ou moins violente, les personnages hébertiens sont finalement nombreux à devoir partager le même sort que François Perrault : « J'ai perdu le son et le chant. La parole n'existe plus. Elle est devenue grimace muette. » (LT, 36) Tous les comportements précédemment observés, l'oblique, l'insignifiant, l'indifférencié, relèvent de la même impuissance à exister selon un code rhétorique discriminant.

Crise du Verbe et violence de l'informe

La contestation des pratiques discursives, dont témoigne l'expérience vive des personnages hébertiens, ouvre l'espace romanesque sur l'informe et l'indicible. Par cette « fréquentation périlleuse de l'en-deçà des signes²¹ », l'œuvre d'Anne Hébert nous conduit au « noyau d'innommable et d'opacité²² » qui a, chez elle, partie liée avec la résurgence dévastatrice d'un

18. *Id.*, *Aurélien. Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Paris, Seuil, 1995, p. 13. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AC, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

19. Julia Kristeva, *Le temps sensible — Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994, p. 284. En italique dans le texte.

20. Anne Hébert, *L'enfant chargé de songes*, Paris, Seuil, coll. « Points Roman », n° 626, 1993 [1992], p. 124. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ECS, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

21. Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 27.

22. *Ibid.*

drame sauvage et archaïque, celui d'une différenciation étymologiquement catastrophique²³, qui induit la perte de soi.

Les fous de Bassan décline la violence menaçante de l'informe sur le mode de la «tragédie tonitruante» (ED, 138). Dans la dernière partie du roman, Stevens Brown, l'un des cinq personnages-narrateurs, s'est retranché, au bord de la folie, dans une chambre d'hôtel, afin d'écrire une «dernière lettre» à son ami Michaël Hotchkiss. Nous sommes en 1982, et il écrit pour s'accuser de faits qui remontent à 1936 et pour lesquels il n'a jamais été condamné: les meurtres d'Olivia Atkins, qu'il a d'abord violée, et de Nora Atkins. Mais, comme le note Stevens, il s'agit de l'«[h]istoire d'un été plutôt que de lettres véritables puisque le destinataire ne répond jamais» (FB, 82). «Une longue lettre écrite, page après page, dans un cahier d'écolier à la couverture de toile noire.» (FB, 233) C'est dire que la situation d'interlocution ne présente ici aucun intérêt. Bien plus, cette lettre donne à Stevens «l'impression d'écrire devant un miroir qui [lui] renvoie aussitôt [ses] pattes de mouches inversées, illisibles» (FB, 82). «Inversées», «illisibles»: voilà suggérée de façon métaphorique la signification de cette écriture, autotélique et informe, soucieuse d'exprimer «la plus grande sauvagerie de tout [l']être» (FB, 229), et par là même dévastatrice du sens. Livré à un violent retour du refoulé, à une incapacité à se *séparer* par un assujettissement au code, le sujet s'abandonne à une relation archaïque où le désir s'accomplira, mort et vie mêlées, jusqu'à sa propre destruction.

Avant son très probable suicide, Stevens «mâche [ses] mots comme des herbes, semblable aux vaches qui ont de la salive verte plein les dents» (FB, 235). Se révèle ainsi le caractère proprement bestial d'une écriture chaotique qui renoue, par cette *dévoration du langage*, avec une énergie primitive et élémentaire. Parole ambiguë donc, qui suscite terreur et fascination: «Faire venir le démon sur mon cahier, si la fantaisie m'en prend. Employer les mots qu'il faut pour cela. User de ma douce langue natale à cet effet» (FB, 234). C'est dans la relation oxymorique qui unit la «douceur» antiphrastique du signifiant et le caractère démoniaque du signifié que gît la crise de la Parole: à la douceur perdue dans le tragique processus de différenciation qui a conduit au viol et au meurtre, se substitue la «fureur» d'une langue désormais éclatée, ainsi que l'atteste la construction même du roman, partagé entre des voix qui se succèdent sans communiquer.

En voulant, par ailleurs, renouer avec «[l]a racine du cri vrillé dans [sa] poitrine» (FB, 232)²⁴, Stevens s'abandonne à une parole régressive, minée

23. Voir à ce propos Laurent Fourcaut, «La différenciation catastrophique. Sur *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert», article à paraître dans *Littérature*.

24. Pour la place du cri et ses significations dans ce roman et dans l'ensemble de l'œuvre, on pourra se reporter aux excellentes études de Janet Paterson (*Anne Hébert. Architecture*

par le «[d]ésir fruste» (FB, 244) de l'état originaire indifférencié, métaphorisé par «le fracas de la haute mer en marche» (FB, 245), par «[l']abîme de la mer [qui] nous contient tous, nous possède tous et nous résorbe à mesure dans son grand mouvement sonore» (FB, 247). Due pour l'essentiel à une très forte «césure entre psyché et soma²⁵», cette puissante régression ontologique que trahit le cri a été très justement analysée par Pierre Van den Heuvel :

C'est le refus du langage et de ses clichés, l'abandon du syntagme et de la phrase, la destruction du symbole du mot. C'est un retour à la non-parole, ou plutôt à la parole première, irrationnelle, non construite, désarticulée. Transgressant le fonctionnement normal du langage contre lequel il se révolte, le sujet retrouve dans le cri la parole originelle la plus expressive, non encore chargée de dénotation, l'anti-signifié par excellence²⁶.

Ainsi le cri et l'impossible mise en mots signifiante qu'il implique révèlent un sujet désancré de la sphère de la pensée rationnelle. C'est ce qu'illustre parfaitement Perceval Brown²⁷. Le garçon n'a «pas assez de mots pour la vie ordinaire» et «en vien[t] au hurlement pur sans mots distincts» (FB, 139) ni «syllabe distincte» (FB, 151). Après l'épisode de la cabane, Irène Jones «[d] oit se contenter du rapport incohérent de Perceval. De ses cris» (FB, 44). Et même si, dans une référence intertextuelle transparente, le pasteur utilise l'équivalent anglais de «mots», c'est pour en offrir une représentation rendue floue par l'extension et la dilatation du pluriel : «*words, words, signifying nothing...*» (FB, 46²⁸). Dans l'expérience du cri, le personnage hébertien est dépouillé de son statut de sujet, et son corps est réduit à n'être que le théâtre dans lequel s'imposent le cheminement vertical puis le jaillissement du hurlement instinctif :

Commence dans mon ventre. Monte dans ma poitrine. Serre ma gorge. Gicle dans ma bouche. Éclate à l'air libre. Ne peux m'en empêcher. Un son qui file jusqu'au ciel après avoir creusé son trou noir dans mes os. Une toute petite charrue invisible fraie son sillon. Au plus dur de moi. Au plus profond de moi. Pour le passage du cri. Brisé en mille éclats. Moi en mille éclats violents, brisés. Par le passage du cri. (FB, 141)

romanesque, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1985, p. 166-177 notamment ; «L'envolée de l'écriture : *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert», *Voix et images*, vol. IX, n° 3, printemps 1984, p. 143-151) et de Ivan Leclerc («Voix narratives et poétique de la voix dans les romans d'Anne Hébert», *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne mai 1996*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1997, p. 185-197).

25. Claire Joubert, *Lire le féminin*. *Dorothy Richardson, Katherine Mansfield, Jean Rhys*, Paris, Éditions Messene, 1997, p. 184.
26. Pierre Van den Heuvel, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 59.
27. Beaucoup d'autres personnages hébertiens témoignent tout aussi parfaitement de cet éclatement du sujet impuissant à maîtriser une élocution rationnelle. C'est, par exemple, le cas d'Elisabeth d'Aulnières dans *Kamouraska* ou encore de François Perreault : «Je crie, je hurle. Je ne sais quels mots s'échappent de mon gosier. Correspondent-ils à ma pensée?» (LT, 38)
28. En italique dans le texte.

Comme le corrobore la fréquente corrélation établie par les textes entre le « cri informe » (FB, 151) et la bestialité, cette prégnante réalité corporelle²⁹ du cri n'est rien d'autre que l'expression d'une puissante force désirante, dont l'énergie s'alimente aux violents flux élémentaires tels qu'ils apparaissent dans l'épisode au cours duquel Stevens s'abandonne à la tempête : « je m'égosille à crier, dans un fracas d'enfer [...] il faut que je pleure et que je hurle, dans la tempête » (FB, 102).

Bref, on le voit, Stevens est, dans son rapport au langage, « contesté par la tyrannie de l'archaïque et la violence des pulsions³⁰ ». Il est conduit aux confins de l'indicible, figuré dans ce récit par les restes de Nora, rejetés par la mer et réduits désormais à un « ça », « [u]ne chose qui n'a pas de nom. Ne peut en avoir. Innommable » (FB, 188). Il tend donc vers une inaccessible vérité, non à la vérité factuelle à laquelle pourraient laisser penser les allures policières du roman, mais à sa vérité ontologique dans une saisie narcissique de soi : « Ce que j'ai à faire, ce que je me suis juré de faire est au-dessus de mes forces. Te dire la vérité, old Mic, toute la vérité, rien que la vérité. » (FB, 237) Et cette vérité est celle d'un homme que l'expérience langagière confronte à un en-deçà du langage qui résiste au sens, et pose *la prééminence des sens* au détriment du code et de la raison qui le sous-tend :

Cela vient sans doute de ce que mes yeux ont vu, de ce que mon nez a senti, de ce que mes oreilles ont entendu, de ce que mon palais a dégusté, de ce que mes mains ont fait, avec et sans fusil. Un vrai régal pour tous les sens. Les nerfs à vif. La raison qui persiste alors qu'elle aurait dû crever depuis longtemps, sous le choc répété des images, des odeurs et des sons aux becs acérés. (FB, 230)

En s'attachant plutôt au drame de l'impossible profération, *Est-ce que je te dérange?* propose un tout autre « cheminement dans la terreur³¹ » de l'expression. Après la mort de Delphine, Édouard Morel tente de renouer avec ses catalogues dans un « ordre » (ED, 131) apparemment retrouvé. Mais le caractère illusoire de cette réconciliation, qui tient plutôt du refus de vivre, s'impose d'autant plus manifestement que l'écran de signes que constitue le discours des catalogues est impuissant à cacher le chaos « des gouffres imaginaires qui se referment sur d'étranges mémoires brisées », à l'instar de cette « croûte noire » qui cache mal le « plus profond de la mer » (ED, 134). Édouard Morel est entraîné par « le scandale de la mort de Delphine » (ED, 18) dans l'informe d'un hors-temps suscité par « la mémoire figée comme s'il n'y avait plus ni passé ni présent, ni même

29. Cette attention privilégiée que l'écriture hébertienne accorde au corps a déjà été soulignée par Neil Bishop. Voir « Énergie textuelle et production de sens : images de l'énergie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », *University of Toronto Quarterly*, vol. LIV, n° 2, hiver 1984-1985, p. 178-199.

30. Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 201.

31. Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 159.

d'avenir possible» (*ED*, 136). Tel une poupée-gigogne habitée par la mémoire puissamment altérée de l'Autre, le sujet hébertien n'en a jamais fini avec une vérité qui gît au cœur des ténèbres et vient grever tout projet discursif. La confiance d'Édouard affirmant que

[l]e plus grand dérangement du monde, lorsque la terre et l'eau se sont séparées, dans un fracas d'écume et de lave en fusion, n'aurait sans doute pas eu plus d'effet sur [lui] que Delphine, sa mort sur le dos, qui entre dans [son] lit (*ED*, 133),

doit à cet égard être prise au mot. De fait, l'échec d'Édouard n'est que la reduplication de cette première différenciation qui hante toute l'œuvre d'Anne Hébert et qui réapparaît métaphoriquement dans l'évocation du fracas du train traversant la bien-nommée Saint-Pierre-des-Corps :

Je suis hanté par les trains de Saint-Pierre-des-Corps, leur large, féroce musique en longs couteaux déchirant l'air, leur énergie absolue, lancée de bout en bout de la terre vivante qui se laboure comme un champ sous la charrue. (*ED*, 136)

L'image du labour, fréquente sous la plume d'Anne Hébert, donne au drame d'Édouard Morel sa juste perspective. Elle l'établit au plus près de l'abîme de l'indicible, dans la souffrance originaire de la Création qui vit la séparation différenciatrice sur *le mode de la déchirure*. L'impuissance langagière à laquelle est livré Édouard Morel n'est, en vérité, que la manifestation de son abolition «dans l'opacité de la terre» (*ED*, 95), dans le «trou noir³²» (*ED*, 87) du hors-temps de l'impossible différenciation et de l'absence à soi, son inévitable corrélat, que le texte décline sous la forme de la «médiocrité essentielle» :

Entre les seins de ma mère le médaillon usé par le doux frottement de la chair maternelle. L'Autre, le Premier, mort depuis peu, repose là dans une innocence inaltérable, une éternité d'adoration et de deuil. [...] L'Autre. Le redoutable exemple. Autant me résigner à n'être pas. [...] Nul ne peut s'apercevoir de la mauvaise qualité de mon sang [...] irrécusable à première vue, quoique, en réalité, il soit corrompu dans son essence même. La médiocrité de moi file dans les éprouvettes comme un virus insaisissable. (*ED*, 137-138)

C'est dire que l'inexprimable auquel le sujet tente d'échapper finit toujours par s'imposer d'une manière ou d'une autre. Avec «[s]on histoire sans commencement ni fin» (*ED*, 122) confortée par les très nombreuses répétitions lexicales, discursives et diégétiques, l'histoire de Delphine vient se glisser dans l'espace laissé vacant par le dérobage à soi que trahit le discours évidé des catalogues. Et Édouard Morel sait bien qu'en s'efforçant de tenir à distance l'histoire de Delphine, c'est son propre passé et la vérité de son être qu'il cherche à fuir : «Que s'étende entre nous la mer gelée à perte de vue. Le pôle et ses glaces. Ne jamais traverser l'espace vide. Entre

32. Voir à ce sujet l'ouvrage d'André Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2000, p. 244-258.

elle et moi. Entre moi et moi, devrais-je dire» (ED, 131). «[A]ccrochée [...] pour l'éternité» (ED, 48) à Édouard, la jeune femme donne à lire, dans son histoire personnelle, la métaphore narrativisée de la dramatique scission originelle que sa grossesse et son pseudo-accouchement prolongent et rééditent. Totalement pris en charge par le discours mnésique d'Édouard, «les minables épisodes de la vie et la mort de Delphine qui filent en désordre vers la sortie» (ED, 134) ne sont que la reconstitution objectivée de la crise des Origines, du drame inconscient enfermé sous «la surface gelée» (ED, 135) de la mémoire. Et cet «enfant imaginaire» qu'Édouard «fait] vivre ou mourir à volonté» «avant qu'il ne retourne dans les limbes d'où il n'aurait jamais dû sortir» (ED, 133-134), est à la fois cette «chimère» (ED, 92) dont Delphine accouche et cet autre lui-même révélé par la remémoration, ce «second fils sorti [de ses parents] trop tard comme une racine amère vouée au gel» (ED, 132): «Et moi, moi, Édouard Morel, homme oublieux s'il en fût, vais-je être mis de force dans l'intimité d'un enfant qui pleurniche?» (ED, 135) Autrement dit, la perte et le manque que le discours factice des catalogues cherchait à occulter reviennent en force dans l'imparable avènement figural qu'est l'histoire de Delphine reconstituée par Édouard Morel.

L'émergence d'une parole esthétique³³

Paradoxalement, comme le souligne Laurent Jenny, «c'est la confrontation à cette inhumanité de l'innommable qui fonde l'humanité de l'expression³⁴». Et c'est bien dans l'affleurement puissamment ambigu de l'informe auquel est tendanciellement ramené le sujet hébertien que se joue proprement l'Être. Car, par leur subversion insensée, ces pratiques langagières ont pour effet de restaurer l'organicité de la parole, rappelée ainsi à l'ordre d'une *sensorialité* dont la réappropriation dans l'univers des signes peut seule combattre les risques de déréliction.

Catherine, l'héroïne des *Chambres de bois*, propose sans doute l'illustration la plus naïve de cette somatisation du langage. En réponse à l'exclusion que lui font subir Michel et Lia, elle se réfugie dans le plaisir des

33. Cet adjectif est dérivé du terme «esthésie» qui désigne un concept développé par les sémioticiens dans l'analyse du «discours en acte». Il s'agit, à la suite de la réflexion de Greimas sur la proprioceptivité et le «corps propre», de répondre à la question suivante: «De quelle manière l'appréhension sensible du monde vivant le transforme-t-elle en monde signifiant?» Jacques Fontanille écrit ainsi à ce sujet: «L'analyse du discours en acte doit rechercher d'abord les «esthésies», ces moments de fusion entre le sujet et le monde sensible; à cet égard, l'esthésie procure un ancrage méthodologique à la démarche phénoménologique, puisqu'elle apparaît dans le texte comme un moment de rencontre avec les «choses mêmes», avec quelque chose qui semble émaner de l'être même, qui *apparaît* au sujet grâce à la saisie impressive.» (Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 228-229. Les italiques sont de l'auteur.)

34. Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 27.

sons qui euphémisent le cri : «La servante partie, il lui arrivait de crier, les mains en porte-voix, mordant dans les mots, selon le rythme et la rude intonation du marchand de fraises qui passait en juin sous ses fenêtres.» (CB, 78) Il faudra attendre son séjour libérateur près de la Méditerranée pour que cette parole charnelle acquière son véritable pouvoir : «Les noms surgissaient tour à tour, se rompant presque aussitôt sur la langue, descellant leur parfum intact : marjolaine, basilic, romarin, laurier, sauge...» (CB, 105) Le corps et le code s'associent dans cette puissante volonté de nomination qui permet au sujet de s'appropriier le monde dans la plénitude de l'Être réconcilié avec lui-même. Plus tard, en compagnie de Bruno, son nouveau compagnon, «sans qu'aucune parole ne fût échangée entre eux» (CB, 161), Catherine découvre des «signes» essentiellement somatiques, «huile, soleil, eau et sel» (CB, 161), différents de l'«amère poésie de la mort» (CB, 180) que professaient Michel et Lia dans les chambres de bois. Par ces «signes» empruntés au réel sensible et cosmique, les corps posent une vraie communication qui, pour être en deçà du langage verbal, n'en est pas moins la manifestation de l'accès à une signification indispensable à l'émergence identitaire du sujet, dans une économie euphorique de la différenciation. Catherine peut dès lors s'affirmer par cet «acte de présence à soi à travers l'autre³⁵», en répondant à la «générosité» de Bruno par sa «seule joie d'être avec lui, parmi les choses vivantes» (CB, 182).

Le renversement dans la confrontation avec les signes du langage prend un tour plus complexe dans *Les fous de Bassan*. Force est de constater que les propos de Stevens, analysés plus haut, présentent de curieuses et paradoxales similitudes avec ceux d'Olivia de la Haute Mer qui revient, fantôme désincarné, hanter les côtes de Griffin Creek où a eu lieu le drame. Tout comme la parole de Stevens, redevenue phoné sortie du code, aspire à régresser vers la «voix primaire de l'idiot» (FB, 232) qu'est son frère Perceval, celle d'Olivia donne à entendre «des voix de femmes patientes, repasseuses, laveuses, cuisinières, épouses, grossissantes, enfantantes, mères des vivants et des morts, désirantes et désirées dans le vent amer» (FB, 215). Ces «voix de femmes» (FB, 217), précisément parce qu'elles ne sont que des voix³⁶ et non des paroles, signalent une altération fondamentale de l'Être, réduit en l'occurrence à n'être qu'«une bulle, écume de mer salée, plus rapide que la pensée, plus agile que le songe» (FB, 204). Et, cependant, elles permettent à Olivia de renouer avec sa «douce langue natale» :

35. Éric Landowski, *op. cit.*, p. 211.

36. On se reportera, à ce sujet, à l'étude de Neil Bishop qui montre comment ces voix «pren[ent] texte de façon précise dans les différents personnages-narrateurs et surtout dans ces «voix autres» qui tissent dans le roman tout un jeu de rapports entre le désir, le masculin/machiste, et le féminin/féministe» (Neil Bishop, «Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert», *Voix et images*, vol. IX, n° 2, hiver 1984, p. 128).

Les grandes femmes crayeuses, couchées dans le petit cimetière de Griffin Creek, depuis longtemps ont l'âme légère, partie sur la mer, changée en souffle et buée. Ma mère, parmi elles, la plus fraîche et la plus salée à la fois, me parle en secret ma douce langue natale et me dit de me méfier de Stevens. (FB, 217)

Cette «langue natale» fait ici l'objet d'un investissement thymique strictement inverse de celui observé dans la «Dernière lettre de Stevens Brown», et ce renversement constitue une des clefs de la rêverie hébertienne sur la Parole. Car la régression vers la *phoné*, dont témoigne Olivia, n'est qu'une manière de signifier la singularité du désir d'être féminin par opposition au désir d'être masculin. Si ce dernier, replié sur lui-même dans sa violente intransitivité, n'est que l'expression d'un sujet tragiquement individué réduit au viol et au meurtre, le premier, au contraire, euphorise les forces élémentaires dans lesquelles il s'ancre pour s'ouvrir à une universelle communication :

L'amour seul pourrait faire que je devienne femme à part entière et communicative d'égal à égal avec mes mère et grand-mères, dans l'ombre et le vent, à mots couverts, d'un air entendu, du mystère qui me ravage, corps et âme. (FB, 216)

Dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, c'est sur un registre plus apaisé que la parole inaugure une histoire en sortant l'Être de l'impersonnel d'un espace pré-verbal, et lui donne la possibilité de *dire le monde*, de «quitter [...] la vie profonde et noire où les choses ne sont jamais dites et nommées» (AC, 17). L'institutrice du petit village de Sainte-Clotilde réussit à convaincre Aurélien Laroche de laisser sa fille aller à l'école communale, une «école de village [où] la possession de la terre [...] était promise aux enfants de bonne volonté» (AC, 16). Gages de cette promesse, les nombreuses bagues qui ornent les doigts de la jeune femme témoignent d'«alliances qu'elle aurait eues avec la terre tout entière» (AC, 17). Au service d'un engagement absolu, d'une sorte de mysticisme laïque, la parole est ici protéiforme. Au plaisir auditif que procure à Clara «la forme sonore des mots nouveaux, dans la bouche de son institutrice» (AC, 18), s'ajoute le pouvoir libérateur du savoir que cette parole peut véhiculer. Retrouvant sa juste place dans des pratiques significatives multiples, le langage s'inscrit dans une démarche proprement initiatique. Forte de cet héritage, Clara pourra alors dresser «l'inventaire de sa personne» (AC, 65), lequel constitue le point nodal de son aventure identitaire. Cet «inventaire» emprunte, de fait, les voies ouvertes par les savoirs construits à l'école, puisque aussi bien Clara «pense très fort, comme si elle écrivait soigneusement dans un cahier d'écolière» (AC, 65). À la différence de l'apprentissage scolaire et artistique orienté vers une appropriation du monde, cet «inventaire» est effectué sur le mode de l'investigation intérieure. Il a pour objet de permettre à Clara «de voir un peu clair dans la nuit grandissante» (AC, 65), car «son cœur est plein d'obscurités qui la dérangent» (AC, 65). Cette prise de parole, profondément

jubilatoire, permet d'échapper à l'informe et d'accéder au statut de sujet, ainsi qu'en témoigne l'anaphore du pronom personnel de la première personne du singulier :

Elle regarde le mur vide devant elle et murmure, se parlant à elle-même, comme si elle ne pouvait s'empêcher de le faire, à mi-voix, doucement, pour elle seule, détachant les syllabes les unes des autres, se retenant d'éclater de rire, à mesure que les paroles inouïes sont chuchotées, dans le silence de la cuisine déserte : « Je le ferai. Je le ferai. Je le ferai. Je serai la femme du Lieutenant anglais. » (AC, 67-68)

Pour accomplir son sens, cette parole n'a plus qu'à se *mettre en acte* en entrant dans le jeu d'une économie sexuelle euphoriquement acceptée, mais qu'Anne Hébert veut sans illusion, tant la conquête de soi semble ici inéluctablement buter sur l'opacité des relations intersubjectives. En se présentant devant le Lieutenant « attifée et peinturlurée » (AC, 78), Clara fait appel à d'autres signes, de nature corporelle, par lesquels elle s'affiche « plus femme que nature³⁷ », rappelant le postulat lacanien selon lequel « la féminité ne peut s'atteindre ou se désigner que par le biais d'un semblant. Être une femme, c'est qu'on le veuille ou non, faire semblant d'être une femme³⁸ ». Au final, l'entrée dans les signes conduit à assumer, par la présence à soi et à l'autre qu'elle autorise, la dure loi de la différence. Et Anne Hébert de conclure : « Le Lieutenant ne connaîtra pas le rêve de Clara, pas plus qu'elle ne connaîtra le sien. » (AC, 83)

Perdu dans les pages de ses catalogues et dans sa rêverie intérieure, Édouard Morel se laisse lui aussi bientôt envahir par d'autres mots puissamment oralisés :

Des sons (rien que des sons) surgissent, des syllabes s'assemblent, prenant plaisir à des accouplements étranges. Encore un peu les mots vont poindre tout nets et clairs, bientôt formeront des phrases entières et le sens du monde, disparu depuis longtemps, rejeté dans les ténèbres, deviendra limpide comme l'eau de roche puisée au plus profond de la mer dont se casse la croûte noire en morceaux. (ED, 134)

La parenthèse est ici très éclairante : elle sert à mettre en évidence la forme toute particulière de ce langage qui s'impose au sujet malgré lui. L'effort « pour que passe le son » (ED, 135) est accompagné par une surattention portée aux sens : ainsi les sons véhiculent-ils avec eux « les odeurs perdues en bottes fraîches » (ED, 136), « [u]ne odeur de copeaux blonds, rongés par des effluves de colle et de vernis » (ED, 137). Ce langage synesthésique devient le vecteur d'une réintégration signifiante de tout ce qui échappait au sujet, de tout ce qui se refusait en lui : « Et si la chaleur de ma mère se réveillait, la douce chaleur de sa tendre, douce, chaude

37. Serge André, « De la mascarade », *Que veut une femme?*, Paris, Navarin, 1986, p. 251 (cité par Claire Joubert, *op. cit.*, p. 230).

38. *Ibid.*

poitrine là où j'appuie ma joue en rêve, toute la vie me serait rendue d'un coup» (ED, 136). Il y a là, sans doute, les prémices d'une réappropriation conjuratoire de soi, placée dans ce texte sous le signe de la compassion, car «[l]a vraie terreur, c'est que l'ombre de la pitié de Dieu se trouve bel et bien perdue au plus creux des ténèbres amassées» (ED, 132-133). C'est alors que, pour exorciser la perte, la parole homodiégétique introspective et clairvoyante du personnage-narrateur peut affronter le discours stérilisé et insignifiant des catalogues du personnage-acteur afin de donner sens — fût-il sombre — à un destin.

Ainsi, dans son rapport convulsif avec les signes, le personnage hébertien parvient parfois à inventer un langage dans lequel «l'acte d'énonciation est plus corporel que sémantique, et la parole, voix et plaisir de bouche plutôt que message³⁹», et qui, pour régressif et dangereux qu'il soit, «fait coller le signe au corps⁴⁰». En euphorisant la *phoné*, cette coalescence du mot et du corps, du sens et des sens, donne à ce Verbe toute sa signifiante, car elle en fait ainsi le lieu secret dans lequel le sujet consent au monde.

Donner forme à l'informe : la vérité de l'être lucide magnifiée par l'art

Dans l'œuvre d'Anne Hébert, l'épiphanie de l'Être dans une parole esthétique soucieuse de donner forme à l'informe en réconciliant le code et la *phoné*, le corps et le Verbe, prend un relief tout particulier du fait de sa capacité à mimer le mouvement de l'écriture elle-même, tout entière tendue vers «l'espérance poétique⁴¹» d'une catharsis. Deux romans, *Le premier jardin* et *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, nous paraissent orchestrer cette mise en abyme de façon tout à fait éclairante. L'un et l'autre font de l'énonciation le lieu où le sujet relève le défi d'une quête de soi au plus près des vertiges de l'indicible, auquel l'art s'efforce de donner une forme signifiante. Comme le disait Anne Hébert elle-même, «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 forme⁴²».

Dépossédée de tout, confrontée à l'absence existentielle, Marie Éventuel pressent très tôt les pouvoirs de la parole somatique : lorsqu'elle «se prenait à aimer follement les sons et les paroles qui se formaient dans sa bouche, sur sa langue et sur ses dents», «[e]lle fermait les yeux, et son visage resplendissait. L'espace de quelques instants, elle possédait la

39. Claire Joubert, *op. cit.*, p. 221.

40. *Ibid.*

41. Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 275.

42. Anne Hébert, «Poésie, solitude rompue», *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal/Paris, Boréal/Seuil, 1992, p. 61.

terre» (*PJ*, 138). Aussi, elle «deviendra actrice et fera éclater son cœur en cent morceaux brillants comme des soleils» (*PJ*, 64), afin d'«être soi-même, *tout entière en sa fleur, de tous côtés au soleil*⁴³» (*PJ*, 163). Avec son «pouvoir de changer les mots ordinaires en paroles sonores et vivifiantes» (*PJ*, 30), le jeu théâtral, de nature profondément féminine et maternelle, est ici considéré comme une «vivifiante hystérie» (*PJ*, 35), autrement dit un véritable creuset matriciel capable d'insuffler la vie, à la manière de ce «rôle de Fantine [que Flora Fontanges] jure [...] de [...] faire crier dans sa gorge et par tous les pores de sa peau» (*PJ*, 112). C'est pourquoi les passages dans lesquels la comédienne fait revivre les femmes du Pays offrent une remarquable récurrence de termes porteurs du sème métaphorique de la physiologie nourricière. Fascinante dialectique que celle initiée par cette parole qui *se creuse* et accueille en son sein toute une lignée de femmes dépossédées et aliénées. En se faisant leur porteur, Flora Fontanges magnifie par l'art sa propre disjonction ontologique et conquiert, au cœur même de la diffraction inhérente au jeu théâtral, le «point le plus haut de sa vie» pour, enfin, «[ê]tre soi-même, un instant, ce point lumineux en équilibre sur l'horizon, qui vacille et retombe en une gerbe d'écume» (*PJ*, 30), dans une éphémère mais lucide assumption de son Être. C'est en *s'altérant* que Flora Fontanges devient elle-même pour entrer dans son «arrière-saison en toute connaissance de cause» (*PJ*, 153) et accéder ainsi à une «économie différente du dire⁴⁴», habitée par la conviction toute proustienne selon laquelle l'art est le seul antidote à l'identité perdue. Par la sublimation du deuil qu'elle permet, la pratique artistique crée, à l'image de l'énonciation mystique qu'évoque Michel de Certeau, «un lieu d'origine pour des «effets d'amour»⁴⁵». Ainsi, la parole théâtrale a-t-elle le pouvoir de magnifier le silence qui n'est plus alors signe d'aliénation mais «silence vivant» (*PJ*, 19); il vient compléter heureusement toute «voix claire [...] rompue au chant et à la parole» (*PJ*, 19), et témoigner de l'émotion face à l'émergence d'une forme rendue signifiante par une alchimie artistique sans complaisance, soucieuse de dire le «monde entier déployé dans sa terrible magnificence» (*PJ*, 137).

Ce dernier oxymore rappelle, s'il en était besoin, que couler l'indicible dans les formes d'un langage artistique reste une entreprise risquée, terrorisante, sans cesse menacée par ce qui constitue chez Anne Hébert «l'envers du monde». Tout de suite après le dernier récit du drame de l'incendie de l'hospice Saint-Louis, le texte établit un parallèle entre l'expérience inaugurale du feu et le jeu théâtral, par lequel Flora Fontanges «prouvera [...] que ce n'est jamais fini de sauter au milieu des flammes»

43. En italique dans le texte.

44. Claire Joubert, *op. cit.*, p. 221.

45. Michel de Certeau, «L'énonciation mystique», *Recherche de science religieuse*, n° 64, 1976, p. 214 [cité par Claire Joubert, *op. cit.*, p. 59].

(*PJ*, 171). De fait, «les feux des projecteurs» (*PJ*, 11) ne sont qu'une manière de rappeler que l'héroïne doit vivre «l'épreuve du feu à nouveau» (*PJ*, 171), et que l'expérience théâtrale est finalement tout aussi chargée de «périls» que la tragédie initiale. Il est d'ailleurs à remarquer que le lexique et les images concourent à faire du spectacle théâtral un jeu cruel, à la fois «corrida» (*PJ*, 12 et 69) et «cirque» (*PJ*, 171), qui met l'artiste en «danger de mort» (*PJ*, 47) et l'expose à revivre l'horreur de l'ineffable.

De manière analogue, dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, si les «contes et poèmes» sont «substance même de cette flamme singulière qui brûlait Mademoiselle» (*AC*, 25), c'est que le feu de cette parole que veut communiquer l'institutrice, véritable Prométhée féminin, est un feu potentiellement destructeur. En témoignent la «consommation galopante» (*AC*, 28) qui la tue, et son nom lui-même, Cramail, qui évoque le calciné et toutes les valeurs dysphoriques qu'il induit dans l'univers hébertien. Son prénom, Blandine, fait d'elle une martyre sur l'autel de la renonciation élocutoire, et elle meurt pour passer le flambeau de l'art, pour inaugurer une généalogie intellectuelle et spirituelle :

Quand la petite fille sut turluter, moduler et faire des trilles et des roulades tout à son aise sur la flûte, Mademoiselle dit que c'en était fait de son temps d'institutrice et qu'elle n'avait plus rien à donner à Clara, sauf son sang vermeil de vivante, et que ce serait bientôt fait. Elle souriait en disant cela. (*AC*, 26-27)

La sérénité de l'institutrice, offrant dans un même mouvement sa vie et ses multiples talents artistiques, n'est que la manifestation fictionnelle de l'exigence éthique à laquelle est confronté l'écrivain. Tout comme le «souffle rauque» de la maîtresse d'école devient «pur et limpide» en «s'échappant de la flûte enchantée» (*AC*, 26), la tâche du romancier est de rester fidèle «à l'appel du don en lui⁴⁶» et de relever le défi des «ténèbres⁴⁷», de «la terre muette⁴⁸», autrement dit de l'informe, «n'ayant de cesse qu'il n'ait trouvé une voix juste et belle pour chanter les noces de l'homme avec la terre⁴⁹», «au risque même de périr⁵⁰». Flora Fontanges ne vit pas autre chose lorsqu'elle «souffre mille morts» (*PJ*, 85) pour entrer dans un rôle, et en éprouve aussi et paradoxalement «plénitude» et «jouissance» (*PJ*, 47), la «jubilation incomparable de passer à travers le noyau éclaté de son cœur, en flammèches ardentes» (*PJ*, 171). Ainsi, dans son entreprise de symbolisation qui vise à informer l'informe, à magnifier l'abject, à transfigurer la perte, la parole artistique s'inquiète de l'horreur qui

46. Anne Hébert, «Poésie, solitude rompue», *op. cit.*, p. 61.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*, p. 59.

49. *Ibid.*

50. *Ibid.*, p. 61.

l'alimente et s'exalte dans la précieuse conversion cathartique qu'elle est capable, envers et contre tout, d'initier.

Dans ces mises en abyme de l'acte créateur lui-même, que l'on retrouve dans beaucoup d'autres textes d'Anne Hébert⁵¹, la mise à l'épreuve du *je* par la crise des signes trouve sa portée la plus intéressante et, en même temps, sa limite la plus absolue. Par les jeux dialogiques et les constructions fuguées d'une énonciation polyphonique, les textes hébertiens miment les identités floues de leurs personnages, confirmant ainsi les propos de Julia Kristeva :

À y regarder de près, toute littérature est probablement une version de cette apocalypse qui me paraît s'enraciner, quelles qu'en soient les conditions socio-historiques, dans la frontière fragile [...] où les identités [...] ne sont pas ou ne sont qu'à peine — doubles, floues, hétérogènes, animales, métamorphosées, altérées, abjectes [...] ⁵².

Par ces simulacres énonciatifs, l'auteure peut s'abandonner à une vertigineuse et fascinante exploration de l'informe né de l'unité et de la totalité perdues : elle sait qu'en dernier recours, « la grande voix invincible⁵³ » de l'art, la « tyrannie énonciative⁵⁴ » de l'œuvre, dominant l'ensemble des voix, leur redonnent une unité secrète dans l'ordre du Symbolique, pour permettre à l'écrivain de « ressusciter dans les signes⁵⁵ ». Comme l'écrit Pierre Michon,

l'œuvre est du deuil, mais exulte dans le deuil : et ceci sans masochisme ni romantisme, dans une sorte de jeu, où on joue à la perte et à la sublimation de la perte par l'ivresse du verbe, dans un *fort und da* — et à ce jeu en dernier ressort on gagne, car le texte gagne toujours [...] ⁵⁶.

C'est ce que dit plus sommairement et plus prosaïquement Christine, l'une des protagonistes de *Héloïse* : « C'est fort, tu sais, le pouvoir de la parole⁵⁷. »

Tout au long de son parcours identitaire, l'Être hébertien est menacé par la faillite d'un discours miné et brouillé par la violente résurgence de l'indicible. Forts toutefois de cette conviction que « [n]ous ne sommes jamais présents à l'insignifiance⁵⁸ », certains personnages ne se résignent pas à ce que le langage se réduise à n'être que le lieu de la disjonction et de l'altération ; ils s'engagent sur le difficile chemin qui vise précisément à

51. Voir, à ce sujet, l'étude de Janet Paterson, « L'envolée de l'écriture : *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », *loc. cit.*, p. 149 notamment.

52. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », n° 152, 1983 [1980], p. 20 et p. 245.

53. Pierre Michon, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 82.

54. *Ibid.*, p. 84.

55. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.*, p. 49.

56. Pierre Michon, *op. cit.*, p. 86.

57. Anne Hébert, *Héloïse*, Paris, Seuil, 1980, p. 111.

58. Éric Landowski, *op. cit.*, p. 7.

la restauration du sens. Cependant, dans ce domaine comme dans d'autres, la grande richesse de l'œuvre d'Anne Hébert tient à ce qu'elle ne propose pas d'orgueilleuses ruptures mais bien plutôt des glissements soucieux de ne pas faire l'économie des affrontements et des ambiguïtés. Il s'agit, en vérité, de retrouver le Signifié perdu dans toute son ambivalence, de transfigurer l'informe en réconciliant le code et la *phoné*, en associant dans une subtile alchimie corps et Verbe, pour donner du monde une image juste, rassemblée et généreuse, que sous-tend une écriture admirablement synesthésique. Étroitement liées à l'épiphanie d'un corps actif et sentant, les pratiques langagières dans lesquelles s'installent ces personnages permettent l'affirmation d'une présence différentielle au monde, et sont d'autant plus chargées de sens que s'y lit une représentation métaphorique de la démarche créatrice de l'écrivaine elle-même. Reflets et mises en abyme animent ainsi cette aventure de l'expression qui, bien plus qu'une quête de sens, devient une quête de lucidité et de vérité.