

## LA RÉCEPTION CRITIQUE DE L'OEUVRE D'ANNE HÉBERT: HISTOIRE D'UNE CÉLÉBRATION

«Maître de leurs songes j'exerce un ministère dérisoire,  
de peu d'envergure, mais d'autorité absolue.»  
Anne Hébert

Cette étude a pour objectif principal d'éclairer l'approche et les conséquences méthodologiques des analyses que la critique a consacrées à la production d'Anne Hébert, critique qui s'est en grande partie conformée aux indications de l'écrivain<sup>1</sup>. Dans un second temps, nous proposons quelques pistes de lecture qui vont dans le sens d'une sociologie à la fois sensible au texte et à l'institution littéraire.

### 1. Anne Hébert selon la critique

La bibliographie critique sur Anne Hébert est particulièrement abondante. Aussi avons-nous dû faire un choix, basé sur deux critères: la représentativité des textes et leur influence. Notre corpus embrasse une assez longue période: de 1954 à 1985. De plus, il regroupe plusieurs études universitaires, de nombreux articles de journaux et de revues, de même que des essais. Qu'ils étudient l'ensemble de la production hébertienne ou se concentrent sur un seul de ses écrits, les auteurs adoptent des perspectives variées. Par ailleurs, l'influence de certains d'entre eux est déterminante. Nous pensons notamment

*Littératures*, n° 2 (1988)

<sup>1</sup> Voir le chapitre intitulé «La critique selon Anne Hébert» de notre mémoire de maîtrise: *Anne Hébert ou la sacralisation de l'écriture*. Montréal, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 1986, pp. 118-128.

à Gilles Marcotte, Jean Le Moyne, Maurice Blain et Albert Le Grand, qui ont formulé sur Anne Hébert et sa production des jugements que d'autres reprendront, étofferont par la suite, sans guère les contester. Ces jugements, et les interprétations qui les accompagnent, constituent ainsi une référence permanente, les bases mêmes sur lesquelles s'édifie la fortune critique de l'écrivain.

Grosso modo, on peut répartir les critiques d'Anne Hébert en trois catégories: ceux qui se livrent à une analyse interne ou immanente; ceux qui pratiquent une critique engagée ou militante; ceux qui rattachent sa production au processus d'autonomisation de la littérature québécoise. Pour des raisons d'ordre chronologique, nous commençons par ces derniers.

### 1.1. Variations sur le thème de l'autonomie de l'art (1954-1967)

Bon nombre de textes consacrés à l'oeuvre d'Anne Hébert appellent ou saluent, selon le cas, l'autonomie de la littérature, dont cette oeuvre devient à la fois un facteur et un signe.

En 1954, dans «Quelques apports positifs de notre littérature», Jeanne Lapointe divise l'histoire littéraire du Canada français en deux périodes qu'elle qualifie d'*apologétique* et de *réaliste*. Dans un premier temps, un nationalisme messianique, «centré sur des valeurs de défense et d'immobilisme»<sup>2</sup>, sous-tend la littérature canadienne-française qui se caractérise par «sa pauvreté esthétique fréquente» (p. 108), de sorte qu'on ne peut la considérer qu'à un «niveau infralittéraire» (p. 108). C'est leur valeur contestatrice et leur qualité esthétique qui définissent au contraire les oeuvres de la seconde période, que Jeanne Lapointe fait remonter au milieu des années 1930. La publication des *Demi-civilisés* (1934) de Jean-Charles Harvey, qui «fut un précurseur» (p. 105), marque en effet «une pre-

<sup>2</sup> Jeanne Lapointe. «Quelques apports positifs de notre littérature». *Présence de la critique: critique et littérature contemporaines au Canada français*. Textes choisis par Gilles Marcotte. Montréal, HMH, 1966, p. 104. Ce texte a d'abord paru dans la revue *Cité Libre* en 1954. — Dans le corps de notre étude, les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages de l'article ou de l'ouvrage dont le titre est mentionné en tête de paragraphe.

mière volonté de rupture» (p. 103). Or ce roman, que Lapointe juge *exécrable*, constitue en fait «un événement sociologique plus que littéraire» (p. 108). C'est plutôt avec la publication d'*Un homme et son péché* (1933) de Claude-Henri Grignon que se produit un événement littéraire vraiment marquant: l'apparition de la «première des images réalistes du milieu paysan» (p. 105). Après avoir signalé la contribution de plusieurs écrivains — parmi lesquels Félix-Antoine Savard, Jean-Jules Richard, Eugène Cloutier, Gabrielle Roy, Roger Lemelin et André Langevin — à l'émergence d'une littérature canadienne authentique, J. Lapointe en arrive à Hector de Saint-Denys Garneau et Anne Hébert, dont les oeuvres feraient accéder la littérature «à une qualité esthétique d'une portée universelle: une totale exigence accorde l'art le plus dépouillé à la confrontation intérieure la plus authentique» (p. 116).

Un an après l'étude de Lapointe, Gilles Marcotte voit dans «*Le tombeau des rois* d'Anne Hébert» une illustration de la lutte que se livrent, d'une part, la jeune femme symbolisant le poète et, d'autre part, les rois qui sont une image de «la réalité extérieure, cette réalité souveraine, inattaquable, contraignante»<sup>3</sup>.

Dans ce qui est présenté comme «un acte de libération»<sup>3</sup>, la protagoniste terrasse finalement la fatalité qui contrariait sa volonté. Au terme du combat *épique*, on peut présumer que c'est le poète qui exerce dorénavant la souveraineté. De là, il est facile de déduire l'indépendance, nouvellement conquise, du poète et, par voie de conséquence, de ses *créations*, c'est-à-dire leur autonomie par rapport à la réalité extérieure abolie. Bref, on peut lire, dans les propos du critique, l'allégorie du procès d'autonomisation de l'art et des artistes en voie d'accomplissement.

Une perspective semblable marque l'étude que Jean Le Moyne consacre en 1958, année de sa parution, au premier roman d'Anne Hébert, *Les chambres de bois*. «Hors les cham-

<sup>3</sup> Gilles Marcotte. «*Le tombeau des rois* d'Anne Hébert». *Une littérature qui se fait: essais critiques sur la littérature canadienne-française*. Montréal, HMH («Constantes», 2), 1962, p. 282. Cet essai date de 1955. Quant à l'analyse du poème intitulé «*Le tombeau des rois*», elle va des pages 281 à 283.

bres d'enfance» s'ouvre sur une histoire du roman canadien-français qui, selon Le Moyne, constitue «une terrible histoire d'emprisonnement et de libération»<sup>4</sup>.

Or *Les chambres de bois* «résume exactement l'histoire du roman canadien-français, depuis sa source de ténèbres et d'inconscience jusqu'à sa libération» (p.35). D'une part, «Michel et Lia sont l'attention première, malmenée, blessée, paralysée par la maladie de peur et d'usurpation» (p. 41), de sorte que leur existence se déroule sous le signe des «apaisements stériles» (p. 41). D'autre part, Catherine représente «la part intacte, capable aujourd'hui comme on ne l'était pas du temps précédent non pas simplement de survivre, mais de prendre et de donner, et de faire et de former» (p. 41). L'héroïne est capable de *créer* parce qu'elle a échappé à la mainmise des «autorités constituées» (p. 36) et au code rigide de l'illusion, inspiré par un dualisme auquel le nationalisme servait de courroie de transmission<sup>5</sup>. Là encore, un texte d'Anne Hébert est lu comme une allégorie de l'autonomisation de la littérature québécoise précédemment tenue sous la tutelle d'une idéologie bicéphale: janséniste et nationaliste. Mais le processus n'est pas encore arrivé à son terme. Car s'il est le récit d'une libération, le roman n'est pas «celui d'une vie déjà possédée» (p. 42). On ne peut donc parler d'une autonomie complètement réalisée.

Dans «Anne Hébert ou le risque de vivre», écrit en 1959, Maurice Blain postule deux types d'écriture: l'écriture de nécessité et l'écriture de plaisir. C'est la notion de *rupture* qui fait passer de la première à la seconde. Or «notre littérature, et singulièrement le roman, éprouve [...] peu le plaisir d'écrire»<sup>6</sup>. En fait, il s'agit plutôt d'une littérature de nécessité *collective*. Pendant longtemps, les lettres québécoises ont servi à exprimer une «énergie employée à consolider les assises matérielles d'une nouvelle civilisation» (p. 323). Blain range Anne Hébert dans la catégorie des écrivains s'adonnant à la littérature de

<sup>4</sup> Jean Le Moyne, «Hors les chambres d'enfance», *Présence de la critique*, op. cit., p. 38. Ce texte a d'abord paru dans le *Journal musical canadien* en 1958.

<sup>5</sup> Jean Le Moyne. «Saint-Denys Garneau, témoin de son temps». *Convergences*. Montréal, HMH, 1964, pp. 237, 239, 241. Ce texte est daté de 1960.

<sup>6</sup> Maurice Blain. «Anne Hébert ou le risque de vivre», *Liberté*, I, 5 (septembre-octobre 1959): 322.

nécessité, du moins jusqu'aux *Chambres de bois*. Les oeuvres antérieures à ce roman se déroulent sous le signe de la mort spirituelle et du silence, préfigurant peut-être la stérilité artistique. Mais le premier roman d'Anne Hébert «marque une rupture» (p. 327) dans la mesure où il constitue «le récit d'une délivrance» (p. 324). Le critique s'empresse d'ajouter que tout cela «n'est dans *Les chambres de bois* ni très clair, ni très assuré» (p. 326). Ce qu'il réclame, en définitive, c'est que la littérature du Québec abandonne toute préoccupation d'ordre collectif et se convertisse à l'individualisme qui permet de déboucher sur l'universalisme. En d'autres termes, il faudrait que les artistes canadiens-français délaissent la littérature de nécessité ou engagée — littérature inféodée à une cause politique, nommément nationaliste — et que, se tournant vers l'écriture de plaisir, ils reconnaissent que la création artistique est «un phénomène essentiellement individuel et aristocratique» (p. 323). Ils ne produiraient ainsi que des oeuvres socialement inutiles. Bref, c'est l'autonomie de l'art et des artistes québécois que le critique revendique et c'est à Anne Hébert qu'il confie la mission de réaliser cet idéal.

Presque dix ans plus tard, on retrouve chez Albert Le Grand le même genre d'analyse. Dans «Une parole enfin libérée», article publié en 1967, il affirme que la littérature canadienne-française a d'abord trouvé son dénominateur commun «dans ce conformisme inspiré d'un messianisme où la religion et le nationalisme opéraient d'inextricables recoupements»<sup>7</sup>. En fait, il s'agissait d'«une littérature si bien nationalisée qu'elle n'était plus qu'un instrument dédié aux fins que lui fixait la collectivité»<sup>7</sup>, rejetant ainsi «cette liberté, inhérente au geste créateur»<sup>7</sup>. A la faveur de la Seconde Guerre mondiale, une rupture s'est produite. On accordait enfin «aux écrivains cette liberté sans limites nécessaire à toute véritable création»<sup>7</sup>. De cette rupture, les écrits d'Anne Hébert constituent, selon Le Grand, «sans doute l'expression la plus profonde sinon la plus évidente»<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Albert Le Grand. «Lettres québécoises: une parole enfin libérée». *Maintenant*, 68-69 (août-septembre 1967) : 270.

<sup>8</sup> Albert Le Grand. «Anne Hébert: de l'exil au royaume», *Etudes françaises*, IV, 1 (février 1968) : 8.

Aux côtés des membres de l'équipe de *La Relève* (dont Robert Charbonneau, Robert Elie et Saint-Denys Garneau), de Claude-Henri Grignon, de Ringuet, de Roger Lemelin, de Gabrielle Roy et de Françoise Loranger, Anne Hébert a revendiqué «une grande liberté»<sup>9</sup>, c'est-à-dire l'autonomie de l'art et des artistes, dont elle s'est dès lors prévalu.

Hormis l'article d'Albert Le Grand, ce premier groupe de textes critiques est publié dans les années 1950, alors qu'on assiste à la montée des nouveaux intellectuels sur qui la revue *Cité libre* exerce une grande influence<sup>10</sup>. La plupart de ces critiques rejettent le nationalisme et préconisent l'universalisme. Sur le plan herméneutique, ils s'opposent à la critique dogmatique et réagissent contre l'inféodation des lettres au discours politico-religieux. En fait, ils revendiquent l'autonomie de la littérature et, par le fait même, de la critique. Lapointe, mais surtout Blain, Le Grand et Le Moyne éprouvent le besoin de confronter la production nouvelle, comme symbolisée par l'oeuvre d'Anne Hébert, avec les écrits du passé, afin de montrer à quels excès pouvait conduire l'embrigadement de la littérature et quel combat les nouveaux écrivains ont dû livrer pour y faire échec. Quant à Marcotte, qui voit la poésie et le réel comme des données antinomiques, il jette les fondements d'une lecture immanente de l'oeuvre littéraire.

## 1.2. L'analyse interne (1962-1985)

Il convient de rappeler, avec Bourdieu, que réclamer l'autonomie des lettres équivaut à accorder aux oeuvres ce qu'elles demandent, c'est-à-dire d'être traitées «sémiologiquement, en tant que structure»<sup>11</sup>, «comme finalité sans fin»<sup>11</sup>, «comme forme et non comme substance»<sup>11</sup>. La littérature autonomisée se double, on s'en doute, d'une critique immanente: approche

<sup>9</sup> *Ibid.* : 6.

<sup>10</sup> Réginald Hamel, John Hare et Paul Wyczynski. *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*. Montréal, Fides, 1976, p. 664 (article *Trudeau, Pierre Elliott*). Sur la revue *Cité libre*, voir: Vigneault, Robert, «Essayistes d'une Cité (plus inquiète) que libre», *Voix et images*, V, 3 (printemps 1980): 525-536.

<sup>11</sup> Pierre Bourdieu, «La censure». *Questions de sociologie*. Paris, Minuit («Documents»), 1980, p. 139.

du texte littéraire qui prétend pouvoir l'expliquer en lui-même, sans le mettre en relation avec l'univers social environnant. Estimant que l'oeuvre d'art est *autosuffisante*, cette critique n'éprouve pas le besoin de faire appel à une discipline d'appoint qui mettrait en lumière l'historicité ou les déterminations externes du texte. Elle s'appuie plutôt sur des analyses de type formaliste, sémiologique, structuraliste, symbolique, thématique ou typologique. A propos d'Anne Hébert, ce type de lecture est la règle quasi absolue.

Guy Robert affirme, dans *La poétique du songe* (1962), qu'«Anne Hébert tient une bonne place parmi ceux qui ont permis à notre littérature»<sup>12</sup> de dépasser les «valeurs folkloriques ou régionalistes» (p. 9). L'oeuvre de l'écrivain trouve «une tonalité de qualité et d'altitude telle que l'audience en devient spontanément universelle» (p. 9). Se situant dans la perspective ouverte par Gaston Bachelard, Robert tente «la communication avec la conscience créante du poète» (p. 5). Il aborde son corpus «par le truchement d'une thématique expérimentale» (p. 9). En se livrant à «l'inventaire des thèmes» (p. 17), il évite soigneusement «de faire intervenir des éléments étrangers au monde ou à l'art» (p. 10) d'Anne Hébert. C'est ainsi qu'il refuse explicitement de recourir à des disciplines telles que la philosophie rationaliste, la critique biographique ou la psychanalyse. Quant à une quelconque approche sociologique, il n'en souffle mot.

Trois ans plus tard, dans son *Anne Hébert*, Pierre Pagé soutient lui aussi que l'oeuvre hébertienne «a atteint à l'autonomie des vraies créations»<sup>13</sup>. Certes, le critique admet que cette oeuvre se nourrit «de l'expérience intime du poète et [de] celle d'un monde extérieur vu et compris»<sup>14</sup>. Mais il s'empresse d'ajouter que les écrits ainsi produits constituent des êtres nouveaux, «irréductibles à leurs sources»<sup>14</sup>, tant biographiques que sociales. Ce qui intéresse d'abord et avant tout Pagé,

<sup>12</sup> Guy Robert, *La poétique du songe: introduction à l'oeuvre d'Anne Hébert*. Montréal, Association générale des étudiants de l'Université de Montréal («Les Cahiers», 4), 1962, p. 15.

<sup>13</sup> Pierre Pagé, *Anne Hébert*. Montréal et Paris, Fides («Ecrivains canadiens d'aujourd'hui», 3), 1965, p. 117.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 113. Cette conception s'apparente à celle de Gaston Bachelard. Voir: *La poétique de l'espace*. Paris, Presses Universitaires de France («Bibliothèque de philosophie contemporaine»), Cinquième édition, 1967, p. 2. Cet ouvrage fut d'abord publié en 1957.

c'est «l'oeuvre à laquelle sa plénitude de forme assure une existence autonome»<sup>14</sup>. Cette oeuvre tirerait sa justification de sa seule valeur esthétique, dont la fonction serait de «faire entrer, par le moyen des formes, le lecteur dans l'univers» (p. 41) de l'artiste. Pour nous y faire accéder, le critique recourt à la méthode symbolique ou thématique.

Dans le même sens, André Renaud et Réjean Robidoux, dans leur étude des *Chambres de bois* publiée en 1966, commentent le poème intitulé «La chambre fermée», pour constater que toute vie y «est intérieure et suffisante»<sup>15</sup>. A propos d'un autre poème, «La chambre de bois», ils affirment que le «monde extérieur n'y entre qu'à peine»<sup>15</sup>. Conformément à ce schéma, leur analyse critique se confine à l'univers clos que constitue l'oeuvre, évacuant ainsi le monde extérieur. Tout en reconnaissant que les sciences de la psychologie ou de la pathologie peuvent expliquer le conflit vécu par les personnages des *Chambres de bois*, Robidoux et Renaud optent plutôt pour une approche à la fois thématique, symbolique et structuraliste. Plus précisément, ils cherchent «à montrer l'unité fondamentale d'une oeuvre dont l'expression structurale se modifie pour passer du poème au roman» (p. 181), car celui-ci, ajoutent-ils, «peut rejoindre la poésie grâce au choix d'un langage singulier et d'une technique de composition qui emprunte à la manière d'être du poète devant l'univers contemplé» (p. 181).

Le critique français René Lacôte ne dit pas autre chose dans son *Anne Hébert* de 1969. La création d'Anne Hébert, écrit-il, «a pris très tôt son autonomie»<sup>16</sup>, laquelle interdit toute assimilation de l'oeuvre «à une doctrine d'action» (p. 88). Grâce à sa haute exigence esthétique, le poète aurait d'emblée dépassé les perspectives morale, théologique ou sociologique que son esthétique ne contient qu'accessoirement. Une telle oeuvre, qui a en elle-même toute son existence, ne peut donc «être étudiée sérieusement et comprise que de l'intérieur» (p. 89). Puisque Anne Hébert est tout entière dans ses écrits, «on ne peut espérer la découvrir ailleurs, et certainement pas, en tout cas,

<sup>15</sup> Réjean Robidoux et André Renaud, «Vers le roman-poème d'aujourd'hui», *Le roman canadien-français du vingtième siècle*. Ottawa, Université d'Ottawa («Visage des lettres canadiennes», 3), 1966, p. 175.

<sup>16</sup> René Lacôte, *Anne Hébert*. Paris, Seghers («Poètes d'aujourd'hui», 189), 1969, p. 89.



dans ces sortes de commentaires investigateurs plus ou moins hasardeux qui font aujourd'hui de la critique une entreprise attentatoire et confusionnelle» (p. 7).

Cette perspective immanentiste se maintient durant les années 1980. La question que traite Serge A. Thériault dans *La quête d'équilibre dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert* (1980) est celle «du changement de la personnalité tel qu'il peut être établi à partir de la transformation même que subit le contenu des formes narratives»<sup>17</sup>. L'étude ressortit à trois champs de préoccupation: psychologique, narratif et musical. Premièrement, l'auteur emprunte son modèle psychologique à Eugene T. Gendlin qui «pose que, par le biais d'une mise en relation significative [...], il s'engage une activité de focalisation [...] favorisant une modification des contenus de la personnalité» (p. 9). Deuxièmement, Thériault associe le procès ouvert par Gendlin «à l'entreprise d'investigation narrative présentée par Claude Brémond» (p. 9), qui propose un réaménagement de l'inventaire entrepris par Vladimir Propp, «de manière à ce que puissent se dégager les changements des personnages» (p. 9). Troisièmement, le critique a recours à deux structures musicales, la fugue et la sonate, pour rendre compte de l'intérêt qu'il porte au «temps créatif dans ses rapports avec l'expression de la mélodie intérieure des personnages» (p. 11). Bien qu'elle soit d'ordre structuraliste, la recherche de Thériault n'est «pas faite de l'inventaire de formes vides au sens barthien» (p. 10). Elle s'inscrit plutôt «dans le cadre d'une psychocritique structurale à la façon d'André Niel où le centre d'intérêt est fait des contenus (signifiés) et non pas des contenants (signifiants)» (p. 10).

Dans son article de 1983-1984 sur «Anne Hébert, l'écrivain exemplaire», Robert Mélançon déclare d'abord que l'oeuvre d'Anne Hébert propose de l'histoire du Québec «la représentation la plus complexe, la plus profonde, la plus juste aussi»<sup>18</sup>. Ses personnages «se meuvent dans une réalité sociale et historique bien définie» (p. 33). Ainsi peut-on lire dans «Le

<sup>17</sup> Serge A. Thériault, *La quête d'équilibre dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*. Hull, Asticou («Centre d'études universitaires dans l'Ouest québécois»), 1980, p. 11.

<sup>18</sup> Robert Mélançon, «Anne Hébert, l'écrivain exemplaire», *Forces*, 65 (hiver 1983-1984) : 27.

Torrent» «une fable historique, y projeter toute une vision de la réalité culturelle, sociale, politique même du Québec d'il y a une ou deux générations»<sup>19</sup>. Mais le critique s'empresse aussitôt de souligner «le caractère terriblement réducteur» (p. 27) d'une telle lecture. Le texte hébertien, dit-il, est infiniment plus complexe «que ces pauvres allégories» (p. 27). Par ailleurs, les personnages de l'«écrivain français» (p. 27) «ont toute l'épaisseur psychologique qu'il faut» (p. 33). Cependant, leur cohérence «et la rigueur quasi documentaire de leur mise en situation deviennent les moyens d'un art qui va bien au-delà de l'analyse psychologique et des patientes reconstitutions historiques» (p. 33).

Dans *La femme à la fenêtre* (1984), qui, selon nous, constitue (avec celui de Janet Paterson, dont nous parlerons ensuite) l'un des meilleurs ouvrages publiés sur l'oeuvre d'Anne Hébert, Maurice Emond postule que l'«imagination est souveraine et échappe, finalement, aux déterminations extérieures. Elle constitue son règne propre, avec son univers et ses constantes»<sup>20</sup>. S'inspirant des travaux de Gaston Bachelard, «d'une certaine critique thématique, celle d'un Georges Poulet, d'un Jean-Pierre Richard, d'un Jean Rousset ou d'un Jean Starobinski» (p. 6), «de l'archétypologie générale de l'imagination telle que l'a développée Gilbert Durand» (p. 9), le critique suit le fonctionnement de l'imagination symbolique, matérielle et poétique d'Anne Hébert et montre «l'interdépendance de ces trois manifestations de la fonction imaginante» (p. 349). De la symbolique du noir et du blanc, en passant par la dialectique de l'eau et du feu, jusqu'à la poétique du regard, l'oeuvre évoluerait, si l'on en croit Emond, «de l'universel au particulier, d'une fantastique à une thématique, d'une imagination aux traits collectifs à une imagination au visage distinctif» (p. 349).

Enfin, l'étude (parue en 1985) de Janet M. Paterson, intitulée *Anne Hébert: architexture romanesque*, repose sur ce pos-

<sup>19</sup> *Loc. cit.* Voir aussi: Robert Mélançon, «Ce qui est sans nom ni date», *Liberté*, XXV, 1 (février 1983) : 91.

<sup>20</sup> Maurice Emond, *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans les Chambres de bois, Kamouraska et les Enfants du Sabbat*. Québec, Presses de l'Université Laval («Vie des lettres québécoises», 22), 1984, p. 5.

tulat: «*Tout* texte — ancien, traditionnel, nouveau ou nouveau nouveau — détient à un degré plus ou moins marqué des fonctions à la fois représentatives et autoreprésentatives»<sup>21</sup>. Caractérisée par un dialogue entre texte et théorie (notamment celles de Roland Barthes, Iouri Lotman, Tzvetan Todorov), la démarche de Paterson, qui s'apparente à la sémiotique narrative, l'amène à considérer «plusieurs niveaux du discours [...] pour interroger la pratique signifiante» (pp. 13-14). Dans son livre, elle se propose de mettre en lumière la pluralité de l'écriture hébertienne «en analysant, non pas un seul, mais plusieurs niveaux de représentation dont celui de l'autoreprésentation» (p. 13). Grâce à l'analyse sémique de *pays*, elle débouche sur l'étude des trois principaux codes des *Chambres de bois* «que sont le réel, l'onirique et l'irréel» (p. 14). Loin d'épuiser l'étude de la production du sens, l'analyse des trois codes permet d'établir «un système d'autoreprésentation» (p. 14). L'auteur examine alors «les manifestations autoréférentielles sous cinq rubriques: le lexique, la mise en abyme, les figurations, les métaphores textuelles, les occurrences intertextuelles et intratextuelles» (p. 14). Elle applique ensuite le résultat de ses recherches aux quatre autres romans d'Anne Hébert, pour conclure que dans cette oeuvre romanesque, «la fonction représentative du discours est modifiée par la projection sur la chaîne syntagmatique des composantes paradigmatiques d'un signifiant littéraire» (p. 180), le repli du texte sur lui-même laissant entendre «l'impossibilité de l'écriture de dire le réel» (p. 180). L'analyse interne atteint ici une sorte d'apogée.

Ces huit critiques, dont les textes vont des années 1960 à nos jours, se situent dans un contexte idéologico-institutionnel différent de celui qui a marqué les auteurs de notre premier groupe et relèvent d'un autre code. La plupart se réfèrent aux sommités de la critique française. Dorénavant, la légitimation de la littérature québécoise passe en partie par son rattachement aux grands courants européens. Par ailleurs, tous considèrent comme acquise et, ce faisant, consolident l'autonomie

---

21. Janet M. Paterson, *Anne Hébert: architecture romanesque*. Ottawa, Université d'Ottawa, 1985, p. 103.

du champ littéraire dont leurs prédécesseurs ont posé les bases. Sans avoir à établir d'abord le bien-fondé de leur entreprise, les critiques de cette nouvelle génération étudient l'oeuvre hébertienne comme si elle constituait bel et bien une réalité autonome, sans déterminations sociologiques immédiates. Maurice Emond, Robert Mélançon et Guy Robert font une lecture thématique. Pierre Pagé s'inscrit dans une perspective symbolique et thématique. Les préoccupations d'André Renaud et Réjean Robidoux sont d'avantage d'ordre typologique. Serge Thériault, qui applique la notion d'*autonomie* au domaine de la psychologie, privilégie la psychocritique structurale. Pour sa part, René Lacôte représente un cas d'espèce. Un des seuls Français de notre corpus critique, il rédige une sorte de chronique pour le bénéfice de ses compatriotes. Quant à Janet Paterson, elle s'adonne à la sémiotique narrative.

### 1.3. La critique engagée (1967-1977)

Même autonomisée, la sphère des lettres ne constitue pas, tant s'en faut, un système monolithique. Comme le note Dubois, au moment même où l'écrivain voit sa pratique se refermer sur elle-même et ne plus trouver de justification au dehors, certains écrivains ont tendance «à se pourvoir d'une fonctionnalité qu'ils empruntent aux champs scientifique, philosophique ou politique, eux-mêmes engagés dans un processus de spécialisation et de clôture»<sup>22</sup>. En cela, ces écrivains demeurent des producteurs actifs «de symboles médiatement utilisables dans le champ général des luttes idéologiques. C'est de cette position réaliste et parascientifique que se réclame encore la littérature militante du XX<sup>e</sup> siècle»<sup>22</sup>, littérature qui se double d'une critique engagée.

Les critiques de ce troisième groupe sont intéressants dans la mesure où, entre autres problèmes, ils soulèvent à nouveau

<sup>22</sup> Jacques Dubois. *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*. Bruxelles, Labor («Dossiers media»), Nouvelle édition revue et augmentée, 1983, p. 59. Cet ouvrage a d'abord paru en 1978.

celui de l'engagement social de l'artiste, mais, cette fois, dans le cadre d'une littérature autonomisée. Précisons qu'il y a deux manières possibles de considérer ces critiques, selon qu'ils postulent l'existence d'un code idéologique transcendant auquel devrait se conformer l'oeuvre ou qu'ils accordent le primat au texte littéraire<sup>23</sup>. C'est aux représentants de cette seconde perspective que nous nous intéressons d'abord.

En 1967, le poète Paul Chamberland publie dans *Parti pris* «Fondation du territoire». A l'opposé de la lecture interne qu'il avait faite précédemment des *Poèmes* d'Anne Hébert<sup>24</sup>, le critique, s'inspirant de la méthode de Jean-Pierre Richard, mais surtout de la linguistique structurale de Jean Cohen, établit cette fois la thématique suivante, commune à toute une séquence de la poésie québécoise: la poésie « de FONDATION et d'APPARTENANCE »<sup>25</sup> ou d'« appropriation du territoire » (p. 15). Cette thématique rendrait compte d'une « poésie cosmogonique-territoriale, privilégiant le temps d'origine, le "in illo tempore" d'actes fondateurs » (p. 13). La fondation est préalable à l'acte d'*habiter*, que le critique définit ainsi: « Investir le territoire d'une histoire, le façonner, l'humaniser » (p. 33). D'après Chamberland, la thématique de la fondation émerge avec Alain Grandbois et surtout Anne Hébert. Notant la coupure entre les poèmes du *Tombeau des rois* et ceux de *Mystère de la parole*, il l'interprète « comme frontière particulièrement saisissante du champ thématique de la fondation, selon un procès qui a pour point de départ la dépossession » (p. 40) ou privation qui se transforme radicalement « en dénuement natal, originel » (p. 40). Anne Hébert demeurerait au stade de la fondation, position que Chamberland ne connote pas négativement, se contentant de l'enregistrer.

Au cours de la décennie suivante, Pierre Vallières, ancien collaborateur de *Parti pris*, voit dans *Les enfants du sabbat* une « révolte totale et brûlante, incendiaire et criminelle [...], qui tourbillonne avec une force rarement égalée »<sup>26</sup>. Cette ré-

23. Nous appelons *critiques militants* les partisans de la première école et réservons la désignation *critiques engagés* aux adeptes de la seconde.

24. Chamberland, Paul, « Poèmes de Anne Hébert », *Lectures*, Nouvelle série, VIII, 2 (octobre 1961) : 39-41.

25. Paul Chamberland, « Fondation du territoire », *Parti pris*, IV, 9-12 (mai-août 1967) : 13.

volte s'exercerait contre «toutes les scories de l'infantilisme et du conformisme social»<sup>26</sup>. Fondamentalement, le roman serait «un éloge de la liberté, privilège de celui qui ose affronter Dieu, c'est-à-dire, sous toutes les religions et tous les régimes, l'ordre établi»<sup>26</sup>.

Enfin, en 1977, dans *Une lecture d'Anne Hébert*, Denis Bouchard (qui regarde la production d'Anne Hébert comme une image de «notre littérature rehaussée tout d'un coup vers l'expression de sa beauté globale et autonome»<sup>27</sup>) étudie «Le tombeau des rois» et *Les enfants du sabbat*, afin de faciliter un examen plus thématique des autres textes de l'écrivain. «A partir d'une méthode qui [lui] est propre» (p. 8), il lit le poème «comme l'abécédaire de notre enfer nordique» (p. 7), et le roman, «comme un violent combat entre le jansénisme qui nous a fait naître sous le signe de la terreur morale et notre penchant naturel vers l'esprit gaulois, irrévérencieux et quelquefois même joyeusement barbare» (p. 7). Le critique conclut au caractère mythique de l'écriture hébertienne dans la mesure où il lui attribue «une qualité épique de préformulation mythologique d'une culture qui se cherche et que l'écrivain réussit à mimer par la parole» (p. 195).

Bien que politiquement engagés, Chamberland et Vallières tiennent la *socialisation* pour inhérente à l'oeuvre littéraire. Comme le remarque Chamberland, le thème social, au même titre que maints autres motifs, ferait corps avec le texte, serait enté sur lui, que l'écrivain le reconnaisse ou non. Il incomberait au critique de mettre en évidence l'historicité du corpus qu'il analyse. Proche en cela de Mikhaïl Bakhtine, Vallières investit *Les enfants du sabbat* d'une fonction critique d'opposition. Quant à l'ouvrage de Bouchard, il pose à sa façon l'autonomie de la production hébertienne, mais l'étudie comme si elle constituait le reflet fidèle de la société québécoise.

<sup>26</sup> Pierre Vallières, «Anne Hébert célèbre la beauté du Diable...», *Le jour* (samedi 13 septembre 1975): 14.

<sup>27</sup> Denis Bouchard, *Une lecture d'Anne Hébert. La recherche d'une mythologie*. Montréal, Hurtubise HMH («Littérature», CQ 34), 1977, p. 194. Cet ouvrage, à la méthodologie pour le moins fumeuse, est difficilement classable.

#### 1.4. Quelques voix discordantes (1964-1983)

Il ne faut pas croire, pourtant, que la critique sur Anne Hébert forme un bloc absolument homogène. Quelques voix discordantes se font entendre. Ainsi Philippe Haeck lui refuse-t-il l'honneur d'avoir contribué à la naissance de la poésie moderne au Québec, parce qu'à l'époque de la composition des *Songes en équilibre*, l'auteur «est encore [entravé] par ce qui est en dehors de la poésie, du langage, comme les grands mystères chrétiens ou les profondeurs de son moi»<sup>28</sup>. Par ailleurs, la superbe dont s'entoure le poète éloigne d'elle Pierre Vadeboncoeur, qui choisit plutôt «l'artiste le plus tendre, le plus vulnérable»<sup>29</sup>.

Mais c'est vers la revue *Parti pris* qu'il faut se tourner pour découvrir les rares détracteurs systématiques de la production de l'écrivain. En 1967, dans un article intitulé «Production culturelle et classes sociales au Québec» et s'inspirant «de la méthode propre à une analyse marxiste de la culture»<sup>30</sup>, en particulier des travaux de György Lukács et Lucien Goldmann, Luc Racine, Narciso Pizarro, Michel Pichette et Gilles Bourque estiment que «notre histoire est le lieu d'un conflit de classes cherchant à s'approprier le pouvoir dans toute son extension, aussi bien politique qu'économique et culturelle»<sup>31</sup>. Après le second conflit mondial, «la bourgeoisie cléricale perd presque complètement le contrôle de la production culturelle» (p.59), lequel «tend à être pris en mains par les classes moyennes et la bourgeoisie libérale (p. 59). Mais, depuis lors, «la production culturelle au Québec relève de plus en plus de certaines couches de la classe virtuelle des travailleurs non-manuels, et non plus de l'une ou l'autre faction de la bourgeoisie des professions libérales» (p. 45), dont Anne Hébert développerait la vision du monde. Fondamentalement, ces critiques, plus ou moins imbus de la théorie du *reflet*, partisans de

28. Philippe Haeck, «Naissance de la poésie moderne au Québec», *Etudes françaises*, IX, 2 (mai 1973) : 103.

29. Pierre Vadeboncoeur, «Trois aperçus», *Liberté*, XXV, 6 (décembre 1983) : 132.

30. Luc Racine, «Présentation: dépossession et domination», *Parti pris*, IV, 9-12 (mai-août 1967) : 8.

31. Luc Racine, Narciso Pizarro, Michel Pichette et Gilles Bourque, «Production culturelle et classes sociales au Québec», *Parti pris*, IV, 9-12 (mai-août 1967) : 54.

la littérature mimétique et militante, blâment Anne Hébert de fuir la réalité nationale; ils l'accusent d'avoir évacué le social et de consolider ainsi la clôture du champ littéraire, position indéfendable à leurs yeux.

Certains partipristes vouent le poète aux gémonies. Ainsi Laurent Girouard estime que les «écrivains de l'époque de Saint-Denys-Garneau à Anne Hébert ont fui dans leurs os jusqu'aux tombeaux qu'ils voulaient royaux»<sup>32</sup>.

D'autres enfin, plus nuancés, souhaitent que la romancière réoriente sa production, la fasse servir à d'autres fins que celles de l'art pour l'art. En guise d'exemple, citons Denys Arcand qui espère que Pierre Perrault, Anne Hébert et Gabrielle Roy auront le courage qu'a manifesté Ingmar Bergman

d'écrire, de peindre ou de filmer des cris presque insoutenables, affirmant par là leur vocation première qui n'est pas précisément de rassurer la présidente des Amis de l'Art, ou l'éditeur du Cercle du Livre de France, mais bien de troubler, de bouleverser et de choquer toutes les âmes trop tranquilles et tous les esprits trop sereins et trop compréhensifs<sup>33</sup>.

Arcand reconnaît implicitement les *talents* littéraires d'Anne Hébert, sans quoi il ne prendrait pas la peine de lui prodiguer ses conseils. Mais si le critique essaie d'infléchir la production de l'écrivain, c'est aussi parce qu'il juge erronée la voie qu'elle suit.

Ces jugements ont-ils eu quelque effet sur Anne Hébert? En tout cas, il est notable que la décennie 1960, au cours de laquelle s'exprime fortement une certaine critique militante, correspond chez l'auteur à un silence relatif. Celle qui, en octobre 1960, dénonçait dans *Le Devoir* le mutisme séculaire des Canadiens français<sup>34</sup>, ne publie au cours de cette période qu'un seul livre en partie inédit, les *Poèmes*. Ses autres textes, *La traduction: dialogue entre l'auteur et le traducteur*, écrit en collaboration avec Frank Scott<sup>35</sup>, quelques nouvelles —

<sup>32</sup> Laurent Girouard, «Considérations contradictoires», *Parti pris*, II, 5 (janvier 1965) : 10.

<sup>33</sup> Denys Arcand, «Bergman l'ingrat», *Parti pris*, I, 5 (février 1964) : 56-57.

<sup>34</sup> Anne Hébert, «Quand il est question de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier», *Le Devoir* (samedi 22 octobre 1960), Supplément littéraire, première section, pp. 9 et 12.

<sup>35</sup> Hébert, Anne et Frank Scott. «La traduction: dialogue entre l'auteur et le traducteur», *Ecrits du Canada français*, VII (1960) : 193-236.



«Shannon»<sup>36</sup>, «Un grand mariage»<sup>37</sup>, repris en 1963 dans la réédition du *Torrent*, et «Un dimanche à la campagne»<sup>38</sup> — ainsi qu'une pièce de théâtre, *Le temps sauvage*<sup>39</sup>, paraissent dans des périodiques. Enfin, quelques poèmes inédits figurent dans des anthologies ou des revues<sup>40</sup>.

### 1.5. De la fonctionnalité à la gratuité des lettres

L'ensemble des critiques que nous avons présentés dans cette étude peuvent être regroupés, rappelons-le, en trois grandes tendances: ceux qui privilégient la lecture interne ou immanente; ceux qui s'adonnent à une analyse externe; ceux qui combinent les deux approches.

S'opposant à la critique dogmatique qui les a précédés ( et qui jugeait les oeuvres en fonction d'un code éthico-nationaliste), Blain, Lapointe, Le Grand, Le Moyne et Marcotte illustrent la troisième tendance. C'est d'abord l'évolution du champ littéraire qui les intéresse. Ils admettent, d'une façon ou d'une autre, que l'oeuvre d'Anne Hébert est le produit des courants littéraires et sociaux les plus profonds de son époque. S'ils invoquent le discours social pour rendre raison d'un texte, ils n'en oublient pas pour autant sa spécificité. A la rigueur, on pourrait associer à leurs noms ceux de Chamberland et Vallières. Si ces derniers prônent l'engagement social de l'artiste, c'est toutefois au nom de la littérature autonomisée qu'ils le font. En somme, ces critiques veulent rendre à la fois compte de l'historicité et de la littérarité des textes qu'ils abordent.

Les critiques de la première tendance, poussant jusqu'au bout l'idée d'*autonomie de l'art* développée par Blain, Le Grand, Le Moyne, Marcotte, défendent la théorie de l'*art pur*. Aussi adoptent-ils une approche plus esthétisante. Ici, on

<sup>36</sup> Hébert, Anne, «Shannon», *Châtelaine* (octobre 1960) : 34-35, 77-80, 82-85.

<sup>37</sup> Hébert, Anne, «Un grand mariage», *Châtelaine* (avril 1963) : 30-31, 54-65.

<sup>38</sup> Hébert, Anne, «Un dimanche à la campagne», *Châtelaine* (septembre 1966) : 38-39, 125-127, 137-138, 142, 144, 146, 150-151.

<sup>39</sup> Hébert, Anne, «Le temps sauvage», *Ecrits du Canada français*, XVI (1963) : 9-108.

<sup>40</sup> M. Emond, «Bibliographie», *La femme à la fenêtre*, op. cit. pp. 367-368.

ignore l'historicité des textes, quand on ne dénonce pas le caractère réducteur, attentatoire, voire sacrilège des analyses sociologiques<sup>41</sup>. Dans ce groupe, on peut ranger Robert, Pagé, Renaud et Robidoux, Lacôte, Thériault, Mélançon, Emond et Paterson. La plupart de ces critiques pratiquent une lecture d'adhésion, où toute distance critique est pour ainsi dire abolie<sup>42</sup>, ce qui permet à la consécration de se donner libre cours. Le critique a alors tendance à s'identifier à l'artiste. Parfois, les citations occupent presque autant d'espace que le commentaire (Mélançon et Robert). Ailleurs, une anthologie succède aux analyses (Lacôte et Pagé), et le texte critique est accompagné de photographies et de documents de l'auteur (Lacôte, Mélançon, Pagé). Quant à l'étude de Thériault, elle s'avère particulièrement significative dans la mesure où, pour éclairer son corpus, le critique recourt à la musique qui, selon Bourdieu, «représente la forme la plus radicale, la plus absolue de la dénégation du monde et spécialement du monde social que réalise toute forme d'art»<sup>43</sup>.

C'est contre une telle déréalisation que réagissent ceux qui, parmi les tenants de la critique dite militante, procèdent à une analyse externe. Qu'ils considèrent la littérature sous l'angle national (Girouard) ou social (Bourque, Pichette, Pizarro, Racine), ces théoriciens, étrangers à toute préoccupation esthétique, exigent que tout énoncé épouse fidèlement un code extra-littéraire, qui relègue au second plan la littérarité, quand il ne l'occulte pas tout à fait. Au nom d'une cause politique, ces critiques, pour reprendre la formule de Dubois, préten-

41. Dans cet ordre d'idées, Bourdieu écrit: «Désenchantement, réductionnisme, en un mot grossièreté ou, ce qui revient au même, sacrilège: le sociologue est celui qui [...] veut chasser les artistes de l'histoire de l'art» («Mais qui a créé les créateurs?», *Questions de sociologie*, op. cit., p. 207).

42. Il n'y a que M. Emond pour signaler l'écueil qui guette le critique se confondant avec son corpus: «Notre démarche critique, tout en coïncidant [...] avec l'oeuvre, devait éviter de s'identifier à elle sans toutefois adopter une technique et un langage qui se refermeraient sur leur propre cohérence. Difficile équilibre entre la tentation d'une identification excessive qui conduit à la paraphrase et, à la limite, au silence, et celle d'une distance systématique qui aboutit au discours parallèle. Ne succomber ni à l'envoûtement de l'oeuvre ni à celui de son propre langage critique; l'équilibre n'étant pas tant de se maintenir entre les deux pôles que d'aller de l'un à l'autre dans un "trajet critique" qui doit trouver sa propre harmonie». (*La femme à la fenêtre*, op. cit., p. 6.).

43. P. Bourdieu, «L'origine et l'évolution des espèces de mélomanes», *Questions de sociologie*, op. cit., p. 156.

dent, à mots à peine couverts, «légiférer en matière de biens symboliques»<sup>44</sup>, rejetant la notion d'*autonomie de la littérature* et, partant, *de la critique*, qui redevient ainsi plus ou moins didactique ou même dogmatique.

Malgré quelques fausses notes, la critique, dans son ensemble, a été extrêmement positive à l'endroit d'Anne Hébert depuis le début des années 1950. Unanimement, elle a vu dans son oeuvre poétique et romanesque une tentative pour détacher l'art des contraintes extérieures pouvant s'exercer sur lui.

Selon le point de vue et la position idéologique des commentateurs, cette revendication a été soit célébrée, soit condamnée. D'un côté, en effet, Blain, Bouchard, Chamberland, Emond, Lacôte, Lapointe, Le Moyne, Le Grand, Marcotte, Mélançon, Pagé, Paterson et Robert postulent l'autonomie de l'art. Aussi l'oeuvre hébertienne prend-elle à leurs yeux figure de symbole, d'autant plus qu'elle est regardée comme un appel à une critique elle-même autonomisée et souveraine. A cet égard, le commentaire suivant de Marcotte est éloquent: «Une critique ne peut être efficace que si, dans la production romanesque et poétique qu'elle accompagne, se fait un travail analogue au sien»<sup>45</sup>.

D'un autre côté, Bourque, Girouard, Pichette, Pizarro, Racine contestent le caractère autonome de la littérature. Ils veulent renverser le «nouvel autel du temple sacré sur lequel l'artiste, grand-prêtre par excellence, illuminé mystérieusement et investi de pouvoirs surhumains, se livre avec des instruments magiques et inconnaissables, à l'alchimie du rêve et de la vision éthérée»<sup>46</sup>. Ces théoriciens s'opposent diamétralement à ceux, écrivains et critiques, qui posent l'*autonomie royale* des lettres. Etant donné le prestige dont jouit Anne Hébert, ils ne peuvent ignorer son apport. En formulant leurs jugements, qui tranchent avec ceux des admirateurs, ces critiques saluent eux aussi, à leur façon, le caractère visionnaire du poète et de ses textes.

<sup>44</sup> J. Dubois, *L'institution de la littérature*, op. cit., p. 26.

<sup>45</sup> Gilles Marcotte, «Les années trente: de Monseigneur Camille à *La Relève*», *Voix et images*, V, 3 (printemps 1980) : 519.

<sup>46</sup> L. Racine et al., «Production culturelle et classes sociales au Québec», loc. cit. : 46.

En somme, la critique aborde la production d'Anne Hébert dans une perspective que celle-ci ne renierait certes pas. Dans son immense majorité, cette critique considère l'oeuvre d'art comme un univers clos régi par ses propres lois et communique avec lui. Par ailleurs, cette même critique, en contribuant à la fabrication d'un véritable mythe hébertien, lequel, on l'a vu, comporte aussi ses détracteurs, s'est fort bien acquittée de sa fonction légitimante.

### 1.6. Une mise au point

La critique québécoise, avons-nous dit, abonde d'emblée dans le sens qu'Anne Hébert a voulu donner elle-même à son oeuvre. Mais il ne faudrait surtout pas s'imaginer que l'artiste, baguette à la main, ait, comme un maestro, dirigé, sinon régenté les critiques qui ont commenté sa production. Encore une fois, la réalité s'avère plus complexe. S'il est vrai qu'Anne Hébert a pu exercer une influence sur la critique, il n'est pas moins vrai que la critique a également agi sur la pensée de l'écrivain. Un exemple servira à illustrer notre propos.

En 1960, Anne Hébert, dans un texte auquel nous avons déjà fait allusion<sup>47</sup>, signale le mutisme séculaire qui, selon elle, caractérise les Canadiens français. Dès 1954, Gilles Marcotte soutenait, dans la préface du *Journal* de Saint-Denys Garneau, une idée semblable: «A peine parvenons-nous à parler: notre fonds d'expérience intérieure s'épuise vite, et nous n'avons pas l'indispensable contact avec une société diversifiée, une nature reconnue»<sup>48</sup>. Sitôt ce diagnostic posé, le critique affirme la nécessité de la parole: «Notre littérature est à l'âge du courage. Qu'un homme ose parler, et son message soit-il le plus désespéré, des portes s'ouvrent, une prise de conscience est amorcée qui promet une vie nouvelle. L'oeuvre de Saint-Denys Garneau est de celles qui fondent les espérances vraies.»<sup>48</sup> Après avoir constaté, dans «Poésie, solitude rom-

<sup>47</sup>. Voir ci-dessus la note 34.

<sup>48</sup>. Saint-Denys Garneau, *Journal*. Préface de Gilles Marcotte. Avertissement de Robert Elie et Jean Le Moine. Montréal, Beauchemin, 1964, p. 40. C'est nous qui soulignons. Ce texte a d'abord paru en 1954.

pue», que notre «pays est à l'âge des premiers jours du monde»<sup>49</sup> et que «les premières voix de notre pays»<sup>49</sup>, *parlant* «surtout de malheur et de solitude»<sup>49</sup>, «s'élèvent déjà parmi nous»<sup>49</sup>, Anne Hébert cite Albert Camus: «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.»<sup>49</sup> Certains passages d'une conférence, prononcée par Anne Hébert en 1958, réfléchissent donc une partie de la préface de *Marcotte*. Tous deux reposent sur un acte de foi: la littérature est une conquête sur le silence. Tous deux soulignent encore la métamorphose, opérée par la parole, du désespoir en espérance. A quatre années d'intervalle, *le frère* (hébertien) *qui nous tend la main* correspond à *ces portes qui, chez Marcotte, s'ouvrent*.

En fait, les relations qu'ont entretenues la critique et Anne Hébert ressemblent à l'ajustement entre une offre et une demande à un moment précis de l'évolution littéraire et sociale du Québec. Entre l'une et l'autre, l'échange est incessant, et le dialogue que poursuivent par oeuvres interposées Anne Hébert et ses commentateurs illustre cette convergence autour du même code alors en émergence. Dans cette optique, la question de savoir qui a eu le plus d'influence sur l'autre demeure oiseuse, d'autant que la littérature et la critique sont en très étroite corrélation, que celle-ci (qui ne peut s'exercer sans corpus) représente le nécessaire discours d'accompagnement de celle-là, puisqu'une oeuvre a besoin de la critique pour émerger, être reconnue, puis consacrée.

## 2. Petit organon pour une sociocritique

En guise de conclusion, nous voudrions proposer quelques pistes de lecture qui vont dans le sens de l'analyse sociologique de la littérature. A cet égard, le poème «Un mur à peine», qui

<sup>49</sup> Anne Hébert, «Poésie, solitude rompue». *Poèmes*. Paris, Seuil, 1960, p. 71. C'est nous qui soulignons. Ce texte a d'abord été lu le 11 décembre 1958 à l'hôtel Queen's de Montréal.

fait partie du *Tombeau des rois*, est particulièrement significatif<sup>50</sup>. En effet, on y retrouve en raccourci tout l'univers hébertien. D'abord, la littérature se désigne elle-même dans cet énoncé, puisqu'on y parle de *signe* (2<sup>e</sup> vers) et de *forme* (28<sup>e</sup> vers). «Un mur à peine» a pour cadre un *petit espace* (17<sup>e</sup> vers), qu'un *mur* (titre, 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup> vers), plus précisément une *haie de rosiers* (6<sup>e</sup> vers), entoure. Il s'agit donc d'un *enclos* (20<sup>e</sup> vers), d'une enclave au sein de l'*univers* (9<sup>e</sup> vers).

Cette frontière séparant l'univers de l'enclos,

Un mur à peine

Un signe de mur<sup>51</sup>,

est précaire, symbolique, de telle sorte que l'héroïne pourrait facilement

Sauter la haie de rosiers,

[...]

Gagner l'univers<sup>51</sup>.

Mais elle s'en garde bien, avouant que seule sa fidélité la lie (12<sup>e</sup> vers). Elle se serait pour ainsi dire elle-même exilée dans l'enclos, dont le centre s'apparente au Paradis terrestre. On y rencontre un arbre, qui pourrait bien être celui de la vie, s'il n'était associé à la *source du sang* (21<sup>e</sup> vers), une symbolisation de la *mort*, évoquée au vers 16, puis rappelée à la toute fin du poème, qui préfigure «Le tombeau des rois».

Avides de la source fraternelle du mal en moi

[Sept pharaons] me couchent et me boivent;

Sept fois, je connais l'étau des os

Et la main sèche qui cherche le coeur pour le rompre<sup>52</sup>

fait en effet écho à «mon coeur sera bu comme un fruit» (33<sup>e</sup> vers). Sous les tristes auspices de la mort, le lieu décrit constituerait un renversement du paradis biblique, composerait une manière d'*enfer terrestre*.

Dans ce poème, nous croyons lire en filigrane la position institutionnelle de l'*écrivain libre*. Installé au centre de l'enclos, refusant de gagner l'univers ambiant, il pose la clôture du champ artistique, qui revêt ici un caractère funèbre et sacré.

<sup>50</sup> A. Hébert, «Un mur à peine», *Poèmes, op. cit.*, p. 37-38. Ce poème est reproduit en appendice.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>52</sup> A. Hébert, «Le tombeau des rois», *Poèmes, op. cit.*, p. 61.

Quant à la protagoniste, elle est facilement assimilable à une martyre de la littérature, au même titre que le poète figuré dans le film *Saint-Denys Garneau*<sup>53</sup>. Dans les deux cas, il s'agit d'un avatar du poète maudit, reclus.

Il serait possible d'étendre une telle lecture à l'ensemble de la production d'Anne Hébert, où, entre autres thèmes, ceux de la *solitude*, de l'*isolement*, des *lieux inexpugnables* sont récurrents. Dans *Kamouraska*, par exemple, Elisabeth d'Aulnières s'enferme dans sa maison de la rue du Parloir. Qui plus est, elle se terre dans la chambre de Léontine Melançon, pièce qui sent le renfermé. C'est là, dans une espèce de Saint des Saints, d'*hortus conclusus*, qu'elle revit son passé, tente, à l'exemple de la protagoniste du «Tombeau des rois», de tuer un mort. En fait, *Kamouraska*, par l'entremise du rêve et de la rêverie, sort tout armé du cerveau d'Elisabeth qui s'est retranchée et à qui, pour reprendre la formule de Jean Rousset, l'auteur invisible déléguerait ses réflexions sur l'écriture. Madame Rolland semble même personnifier la notion d'*autonomie de la littérature*, à laquelle serait attachée une certaine impunité ou immunité. C'est en tout cas une des interprétations qu'on peut donner de ce bref portrait que trace d'elle la narratrice du roman: «La tragique, dure vertu de la beauté suffisante, invente ses propres lois. Vous ne pouvez pas comprendre. Elle est au-dessus des lois ordinaires de la terre»<sup>54</sup>. L'héroïne de *Kamouraska* sécréterait donc ses propres lois, à l'instar de l'oeuvre d'art authentique, c'est-à-dire celle qui a «rejoint sa propre loi intérieure, dans la conscience et l'effort créateur, et [qui l'a] observée jusqu'à la limite de l'être exprimé et donné»<sup>55</sup>, loi sur laquelle le social et la morale n'auraient aucune prise.

La sociologie de la littérature permet de rendre partiellement compte non seulement de la thématique, mais aussi de l'écriture d'un auteur. Lorsqu'elle évoque l'effort pour faire émerger la parole du silence ambiant, celui qu'impose la *doxa* quand on menace ses acquis, Anne Hébert adopte un style elliptique. A la limite, la phrase n'est constituée que d'un mot,

<sup>53</sup> Hébert, Anne, *Saint-Denys Garneau*. Esquisse de synopsis. Montréal, Archives de l'Office national du film du Canada, 1958.

<sup>54</sup> Anne Hébert, *Kamouraska*. Paris, Seuil, 1970, p. 47.

<sup>55</sup> A. Hébert, «Poésie, solitude rompue», *Poèmes, op. cit.*, pp. 70-71.

clandestin, *underground*, celui que le poète, à la manière de la protagoniste de *Kamouraska*, brandit enfin, comme un trophée.

On dirait que je tire vers le jour avec effort un mot, un seul, lourd, lointain. Indispensable. Une sorte de poids enfoui sous terre. Une ancre rouillée. Au bout d'une corde souterraine. Une espèce de racine profonde, perdue.<sup>56</sup>

Le poète répète ensuite ce mot un certain nombre de fois, tant il lui semble important. «L'amour meurtrier. L'amour infâme. L'amour funeste. Amour. Amour. Unique vie de ce monde. La folie de l'amour.»<sup>57</sup>

Dans un second temps, la phrase se distend. L'écrivain recourt à une espèce de lyrisme pour célébrer, sur le mode liturgique, la victoire remportée.

Sous la cendre qui se défait comme un lit, voici la miche et le chateau rebondis, la profonde chaleur animale et ce coeur impalpable, bien au centre, comme un oiseau captif. Ah nous sommes vivants, et le jour recommence à l'horizon! Dieu peut naître à son tour, enfant blême, au bord des saisons mis en croix; notre oeuvre est déjà levée, colorée et poignante d'odeur!<sup>58</sup>

Par ailleurs, l'intratextualité est un phénomène courant dans les écrits d'Anne Hébert. Ainsi trois vers:

Le monde est en ordre  
Les morts dessus  
Les vivants dessus<sup>59</sup>,

répétés une fois dans le poème «En guise fête», apparaissent-ils à deux reprises dans *Héloïse*<sup>60</sup>. Tout se passe comme si Anne

56. A. Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 62.

57. *Ibid.*, p. 11. — Ce dont il s'agit ici, c'est de l'amour d'Elisabeth Tassy pour George Nelson. Mais cet amour d'Elisabeth comporterait peut-être aussi un autre objet s'il est vrai, comme le soutient Bourdieu, «que l'amour de l'art s'exprime et se vit dans le langage de l'amour» («La métamorphose des goûts [sic]», *Questions de sociologie*, p. 172). Ainsi le premier objet de l'amour d'Elisabeth Rolland ne serait-il plus George, mais l'amour qu'elle a eu de lui ou plutôt l'amour de la relation qu'elle se fait de cet amour, relation qui n'est pas sans évoquer un texte.

58. A. Hébert, «Naissance du pain», *Poèmes*, *op. cit.*, p. 79.

59. A. Hébert, «En guise de fête», *Poèmes*, *op. cit.*, pp. 35-36.

60. Anne Hébert, *Héloïse*. Paris, Seuil, 1980, pp. 7 et 109.



Hébert, lorsqu'elle veut, selon la logique intertextuelle, se référer au corpus québécois, ne trouvait d'autres énoncés que les siens. Autrement dit, l'histoire du champ de la littérature québécoise commencerait avec elle-même.

Enfin, l'accent mis sur l'effort pour tirer le mot du silence où le tient la *doxa*; le caractère hiératique qu'Anne Hébert confère à la littérature; le rejet de tout engagement social de la part de l'artiste; la fin de non-recevoir opposée au domaine politique tenu pour quantité moins que négligeable; ces facteurs expliquent en partie l'adialogisme de la production hébertienne, qui ne représente qu'un immense et parfois somptueux soliloque. Du «Torrent» aux *Fous de Bassan* (où la juxtaposition de six écrits parallèles ne doit pas nous tromper), via *Kamouraska*, il n'est question que de monologues intérieurs. On se situe ici aux antipodes de la polyphonie dostoïevskienne et de la carnavalisation bakhtinienne, desquelles seul se rapproche peut-être, dans une certaine mesure, *Les enfants du sabbat*.

## Appendice Anne Hébert

«Un mur à peine»\*  
 Un mur à peine  
 Un signe de mur  
 Posé en couronne  
 Autour de moi.  
 Je pourrais bouger  
 Sauter la haie de rosiers,  
 L'enlever comme une bague  
 Pressant mon coeur  
 Gagner l'univers  
 Qui fuit  
 Sans un cri.  
 Seule ma fidélité me lie.  
 O liens durs  
 Que j'ai noués  
 En je ne sais quelle nuit secrète  
 Avec la mort!

\* *Poème*. Paris, Seuil, 1960, pp. 37-38.

Petit espace  
Et mesure exacte  
Des gestes futurs.  
Au centre de l'enclos  
La source du sang  
Plantée droit  
Cet arbre crispé  
Et vous feuillages  
Des veines  
Et des membres soumis.  
Par les jours calcaires et blancs,  
Forme d'arbre en la durée  
Bouleau clair  
Aux sombres épanchements figés  
Les doigts sans aucun désir  
Etendus;  
Mon coeur sera bu comme un fruit.