



Les Presses de l'Université d'Ottawa
University of Ottawa Press

Les Presses de l'Université d'Ottawa

Chapter Title: INTRODUCTION

Book Title: Anne Hébert

Book Subtitle: Le secret de vie et de mort

Book Author(s): ANDRÉ BROCHU

Published by: University of Ottawa Press; Les Presses de l'Université d'Ottawa

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1ckpg48.3>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 United States License (CC BY-NC-SA 3.0 US). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>.



JSTOR

University of Ottawa Press and Les Presses de l'Université d'Ottawa are collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Anne Hébert*

INTRODUCTION



Anne Hébert n'est plus, au moment d'aller sous presse, nous apprenons la triste nouvelle. Une des voix les plus singulières de notre jeune littérature s'est tue à jamais. Elle était certainement l'écrivain québécois le plus connu et le plus célébré, tant au Québec qu'à l'étranger, et notamment en France où elle a publié tous ses livres (ou presque) depuis quarante ans. S'il est un écrivain du Québec qui mérite le qualificatif d'universel, c'est bien elle. Même Réjean Ducharme ne jouit pas, dans la francophonie, d'une réputation aussi enviable que l'auteur de *Kamouraska* et des *Fous de Bassan*.

Par ailleurs, dans le cadre de notre littérature, le nom d'Anne Hébert brille constamment à chacune des décennies, depuis que, dans les années quarante, elle a fait paraître *les Songes en équilibre*. On peut saluer en elle l'un des principaux écrivains des années cinquante à cause de trois grands livres, *le Torrent*, *le Tombeau des rois* et *les Chambres de bois*. Mais elle tient un rang aussi élevé dans les décennies qui suivent, grâce à ses *Poèmes* qui paraissent au Seuil en 1960, grâce à *Kamouraska* en 1970, puis aux romans et, tout récemment, aux recueils de poèmes qui se sont succédé, sans parler de son théâtre qui figure en bonne place dans notre littérature dramatique. Anne Hébert est donc un écrivain des années cinquante, soixante, soixante-dix, quatre-vingt et quatre-vingt-dix, elle est de toutes les époques de notre modernité, à la fois bien inscrite en chacune et y occupant cependant une place à part.

Car, même si elle s'est imposée très tôt comme une figure maîtresse de notre littérature, elle n'a jamais joué le rôle (encombrant) de chef de file ; elle était au-dessus des modes, des capricieux engouements populaires et des révisions critiques.

Cette œuvre s'étend donc sur près de soixante ans. Elle est le fruit d'un travail acharné, sans répit, mais elle n'est pas pour autant d'une grande abondance. Tout se passe comme si Anne Hébert n'écrivait que l'essentiel ou, en tout cas, ne laissait paraître que le meilleur de sa production. En poésie par exemple, son *Œuvre poétique* de quarante ans (1950-1990) tient en 160 pages seulement. Les poèmes retenus pour composer la dernière section de ce livre, *Le jour n'a d'égal que la nuit*, ont survécu, au témoignage d'un proche de l'auteur, à une sélection extrêmement sévère. On peut supposer que la part des inédits, comme ce fut le cas pour Alain Grandbois et, à plus forte raison, Saint-Denys Garneau, est considérable et qu'elle permettra, si jamais nous y avons accès un jour, la redécouverte ou, en tout cas, la relecture de l'œuvre dans son ensemble.

Telle qu'on la trouve actuellement sur les rayons, l'œuvre d'Anne Hébert est pour ainsi dire sans déchet. Elle se compose presque uniquement de temps forts, et le caractère de *nécessité* de chacune de ses pages a pour conséquence qu'elle ne vieillit pas. C'est, sans doute, comme l'ont souligné Robert Harvey et d'autres critiques, la hauteur de son inspiration qui lui confère son caractère essentiel. En effet, tout en exprimant une vérité fortement individuelle, Anne Hébert — qui a subi sur ce point l'influence d'un Claudel, comme ses premiers écrits en témoignent — prend appui sur les grands textes sacrés, notamment la Bible et les autres expressions des mythes fondateurs de l'humanité. À travers des situations particulières, les figures de l'humain que nous présente la romancière sous forme de personnages sont appelées à résoudre les plus denses énigmes de l'existence. Il ne faut pas faire pour autant d'Anne Hébert un écrivain religieux ou mystique, car l'essentiel, pour elle, est

situé au cœur même de la réalité humaine. Mais elle est quelqu'un pour qui l'écriture fonde un rapport au monde total, qui englobe la question de l'existence dans toutes ses dimensions, y compris celle de la relation à Dieu, qu'elle soit positive ou négative.

Le caractère nécessaire et essentiel de l'œuvre d'Anne Hébert va de pair avec la densité extrême de son langage. Densité du discours poétique, cela va de soi, puisque la poésie a moins pour tâche de dire les choses explicitement que de les suggérer. En poésie, la dénotation, qui correspond au sens immédiat du texte, tend à s'effacer au profit de la connotation, c'est-à-dire des sens médiats, qui font du poème le révélateur de la relation intégrale de l'homme au monde. Un poème est toujours un univers complet, entrevu à travers une poignée de significations, grâce aux sens seconds et à l'*inépuisable* du sens qu'ils constituent.

Le discours romanesque, dans le contexte de la « grande » littérature, peut être décrit de la même façon. Il est composé lui aussi d'un sens immédiat et de sens médiats, mais le sens immédiat fait généralement une part moins grande à la suggestion. La suggestion romanesque ne prend son élan que sur la base d'une représentation élaborée du réel ; aussi faut-il un volume de discours beaucoup plus grand au roman pour en arriver à suggérer tous les aspects d'une relation au monde. L'appareil de l'intrigue, de la diégèse, comporte une dimension de rationalité très poussée, c'est-à-dire de logique réaliste, quotidienne, qui relève du dénoté, et ne sert pas immédiatement les fins proprement littéraires. Je rappelle les termes par lesquels André Breton, qui n'aimait pas le roman, condamne l'attitude réaliste en littérature : « [Elle] m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. [...] Si le style d'information pure et simple¹ [...] a cours presque seul dans les romans, c'est, il faut le reconnaître, que l'ambition des auteurs ne va

pas très loin. Le caractère circonstanciel, inutilement particulier, de chacune de leurs notations, me donne à penser qu'ils s'amuse à mes dépens². » La représentation du réel qui occupe de façon plus ou moins poussée, plus ou moins anecdotique, l'espace romanesque, représente pour Breton le contraire de l'enchantement poétique.

Tout en comportant une part substantielle de cette représentation du réel, le langage romanesque d'Anne Hébert tend à rejoindre la densité du discours poétique grâce au traitement auquel sont soumis les éléments de la représentation, lesquels ne sont pas seulement posés pour eux-mêmes, mais conduisent vers d'autres espaces de signification. En ce sens, le romanesque chez Anne Hébert n'est nullement disjoint du poétique, bien au contraire : il y renvoie directement, contribue à sa constitution, et le roman sert donc les mêmes fins que le poème.

Une façon un peu plus théorique — ou théoricienne — de poser la question des rapports entre prose et poésie consisterait à faire appel, en les détournant un peu de leur sens premier, aux concepts de Julia Kristeva dans son chapitre de *Sémiotikè* (Seuil, 1968) intitulé « L'engendrement de la formule ». Cette étude est consacrée à des textes de Philippe Sollers. L'auteure y oppose le phéno-texte et le géno-texte, le premier étant le texte tel qu'il se donne à la lecture (on pourrait parler du sens immédiat), et le second l'infini des textes à partir duquel (et par le refoulement duquel) se constitue le phéno-texte, et avec lequel ce dernier communique grâce à des *points infinis* qui, à l'intérieur du tissu textuel immédiat, ouvrent les perspectives de la densité signifiante... Mais seul le travail sur les textes nous permettra de mettre un peu de chair sur ces abstractions.

On peut penser, en somme, que la littérature, dans ce qu'elle a d'essentiel, est *poésie* ; que le poème est la manifestation la plus directe (mais certainement pas la seule valable ; il est vain de supposer une hiérarchie entre les genres) de cet essen-

tiel ; et que le roman, dans la mesure où il prend ses distances à l'égard de sa finalité immédiate qui est la représentation du réel, peut intégrer des éléments, des ressources propres à la poésie, notamment celles de l'image³.

Par ailleurs, le récit, au moins à l'état schématique, embryonnaire, est partout présent, et l'on peut penser que la poésie même d'Anne Hébert, qui est très peu une poésie *lyrique*, mais qui est empreinte d'un grand dynamisme narratif, en fait un usage considérable. Le récit, dans son œuvre poétique, est cependant toujours subordonné à des fins non narratives et, surtout, il ne dilue jamais le discours poétique en y introduisant une surabondance de significations immédiates, ce qui est souvent le cas de certaines poésies faciles qui font appel à la dimension narrative.



Pour aborder globalement l'œuvre d'Anne Hébert, et notamment son œuvre romanesque, je crois utile de passer par un détour. Il s'agit d'un texte que je mets en épigraphe à toute mon analyse et qui me semble, à sa façon, porter sur ce dont il est question dans l'œuvre d'Anne Hébert, même si ce texte appartient à un univers littéraire à première vue tout différent.

Roger Martin du Gard, romancier français né en 1881 et mort en 1958, fut un grand ami d'André Gide et un contemporain de François Mauriac. Sa suite romanesque, *les Thibault*, peut être considérée comme le chef-d'œuvre de ces romans-fleuves qui ont eu une grande importance dans la première moitié du XX^e siècle (citons *Jean-Christophe*, de Romain Rolland, *les Hommes de bonne volonté*, de Jules Romains, *la Chronique des Pasquier* et *Vie et aventures de Salavin*, de Georges Duhamel).

Après sa suite des *Thibault*, Martin du Gard s'enferme dans la rédaction d'un autre vaste roman qui restera inachevé

et dont la publication, dès sa mise en chantier, devait être posthume : *le Lieutenant-colonel de Maumort*. Ce livre paraîtra dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1983, vingt-cinq ans après la mort de l'auteur.

Dans ce roman à la première personne, qu'on pourrait qualifier d'autobiographie fictive, Martin du Gard voulait arriver à dire *tout* d'une existence humaine et, notamment, tout de la vie intérieure telle qu'on la vit pour soi et que, très souvent, on la dissimule à autrui. Cette vie intérieure n'est pas celle que, au cours des siècles, les écrivains spiritualistes ont célébrée, c'est-à-dire une vie de la conscience axée avant tout sur l'expérience religieuse, mais la vie de la conscience obscure ou à demi obscure livrée au conflit des pulsions les plus élémentaires, celles même que Freud situe à la base de la personnalité et de son développement. L'opposition entre la personnalité pour autrui (ou l'être social) et la personnalité pour soi (ou l'être intérieur) est décrite avec une grande netteté dans un passage du *Lieutenant-colonel de Maumort*, où l'on trouve peut-être une version laïque, athée, de ce personnalisme qui a fortement marqué la génération des écrivains de *la Relève* (Saint-Denys Garneau, Robert Charbonneau, Robert Élie, Jean Le Moynes), et des écrivains à peine plus jeunes, telle Anne Hébert.

~ Mon cher⁴, tout homme a deux vies bien distinctes, et souvent contradictoires : sa vie sociale, c'est-à-dire sa vie devant les autres, en famille, dans le monde ; et puis sa vie secrète, disons tout net : sa vie sexuelle, dont presque personne autour de lui n'a, en général, la moindre notion ; une vie complètement cachée et camouflée, où chacun de nous vit son vrai personnage ; une vie totalement à part de la vie publique, et où chacun de nous a des goûts, des passions, des habitudes, des manies, un comportement, et même un visage, et même un vocabulaire, absolument différents des goûts et de l'allure qu'on

lui connaît. Eh bien, rappelez-vous ceci : on ne connaît quelqu'un que lorsqu'on a pu pénétrer dans ce labyrinthe secret. Et c'est fort rare. Aussi ne connaissons-nous vraiment aucun de ceux que nous fréquentons, même parmi nos intimes... » (*Le Lieutenant-colonel de Maumort*, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. 402-403.) ↵

L'être pour autrui, l'être de surface ou de façade, est mensonger : il n'y a de vrai que l'être des profondeurs. Sartre, plus tard, développera dans *la Nausée* une opposition analogue en faisant, du Salaud, l'homme avalé par sa fonction sociale et sa représentation alors que l'être authentique, qui vit seul, est sensible à la contingence, c'est-à-dire au caractère injustifiable et gratuit de toute chose, à commencer par lui-même. (Sartre cependant rejettera la notion de vie intérieure, qu'il juge contaminée par plusieurs siècles de psychologie spiritualiste.)

La vérité, pour Martin du Gard, est donc enfouie dans les profondeurs matérielles, charnelles de l'être, et il est difficile de la faire apparaître au grand jour, car sa révélation s'oppose à tout un code de bienséances destiné à refouler et réprimer cette vérité.

Chez Anne Hébert, on retrouvera, au centre même de son entreprise d'écriture, cette idée d'un secret des êtres qui est cela même que le récit doit dévoiler, et qui a affaire, globalement, avec la sexualité, celle-ci incluant, à titre d'excroissances nécessaires ou de sublimations partielles, la dimension affective (et donc l'amour) ainsi que tout ce qui compose l'essentiel de la vie d'un être humain. Mais rien, chez Anne Hébert, n'est vraiment révélé tant que l'origine pleinement sexuelle des comportements ou des attitudes n'est pas atteinte⁵.

Or, ce qui apparaît très nettement chez Roger Martin du Gard, matérialiste avoué et lecteur fervent de Freud, se manifeste de façon moins éclatante chez Anne Hébert, dont les origines intellectuelles sont chrétiennes et idéalistes, proches des valeurs

qui avaient cours à *la Relève*. Quoi qu'il en soit, l'événement décisif de la carrière littéraire d'Anne Hébert — qui commence par *les Songes en équilibre*, où l'on trouve aisément de la mièvrerie religieuse et sentimentale —, c'est la dure conversion à l'intériorité profane, matérielle (libidinale), dont plusieurs nouvelles du *Torrent*, puis *le Tombeau des rois*, portent implicitement le témoignage ; mais les relents de l'éducation catholique vont continuer de colorer la représentation de l'expérience intérieure.

De là de fréquentes allusions à la Bible dont la référence — parfois déclarée, souvent implicite — est constante tout au long de l'œuvre d'Anne Hébert. Or les Écritures sont pour elle un tremplin vers la connaissance du mystère humain, et non religieux. La Bible d'Anne Hébert est un grand livre mythologique, où la vérité de l'homme est élevée à la dignité du sacré. De même que Camus rêvait d'une sainteté sans Dieu, Anne Hébert semble rêver, pour sa part, d'un sacré sans Dieu, d'une « transcendance de l'immanence », pour reprendre une formule du philosophe contemporain Alain Renaut⁶. C'est bien dans un sacré sans Dieu que Luc Ferry, l'auteur de *l'Homme-Dieu ou le Sens de la vie*⁷, qui partage toutes les vues d'Alain Renaut sur l'humanisme non idéaliste, semble entrevoir le salut de l'humanité. Cette perspective peut nous aider à comprendre la problématique d'Anne Hébert.

Notes

1. Dont l'exemple typique selon Paul Valéry, cité par Breton, serait ce début de roman : « La marquise sortit à cinq heures ».
2. *Manifeste du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, I, Gallimard, « Pléiade », p. 314.
3. En particulier, de la métaphore. Des théoriciens comme Roland Barthes tendent, on le sait, à associer la poésie à la métaphore et le récit à la métonymie.

4. Xavier, le précepteur et ami, adresse ces paroles à Bertrand de Maumort, qui les transcrit dans ses mémoires après plusieurs années, car elles l'ont profondément marqué.
5. Ce qui ne diminue en rien cette hauteur d'inspiration dont je parlais plus haut, bien au contraire. L'inspiration matérialiste peut être aussi élevée, et même bien davantage, que l'idéalisme négateur des réalités humaines.
6. Formule qu'il applique toutefois à d'autres réalités. Voir *l'Ère de l'individu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1989, 304 p.
7. Paris, Grasset, 1996, 250 p.

This page intentionally left blank