

Anne Hébert ou le risque de vivre

Maurice Blain

Volume 1, Number 5, September–October 1959

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59672ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Blain, M. (1959). Anne Hébert ou le risque de vivre. *Liberté*, 1(5), 322–330.

Anne Hébert ou le risque de vivre

MAURICE BLAIN

*"Catherine luttait pour sa vie contre
l'étrange amour de cet homme".*

(LES CHAMBRES DE BOIS)

L'homo novus écrivain

On écrit comme on peut, pour le plaisir ou par nécessité intérieure. Certains écrivains pratiquent l'art d'écrire comme le bonheur de vivre, dans le loisir d'une souveraine gratuité; pour eux, l'activité littéraire naît du surcroît de la vie et n'exprime que l'espoir de durée de sa création. D'autres se livrent à la littérature comme à un combat qui engage leur salut ou leur damnation; pour eux, le besoin d'écrire naît de la difficulté de vivre et s'identifie à la condition même de leur existence spirituelle, qui en est le champ et l'enjeu.

Hasard et différence de races spirituelles à l'intérieur d'une civilisation. Accordée avec le monde, la littérature de plaisir enseigne une sagesse de la profusion, de la beauté, du luxe, de l'art égale à celle de la vie. Divisée avec l'écrivain, la littérature de nécessité cherche une maieutique de l'identité et de l'unité de soi-même, une réconciliation avec le destin dérisoire de la souffrance et de la mort. Devant la misère de l'écrivain ou la richesse du monde, la littérature propose une double affirmation: celle de l'art qui appelle la vie pour la faire apparaître et celle de la vie qui appelle l'art pour se transfigurer. Double paradoxe, mais même et permanente contradiction.

Ce n'est pas par hasard si notre littérature, et singulièrement le roman, éprouve si peu le plaisir d'écrire et attende encore ses chefs-d'oeuvre: l'art précède ici la vie; il commence à peine de la découvrir; il s'angoisse déjà de l'étrangeté de sa découverte. L'écrivain du Canada français, qui en a hérité des cultures plus an-

ciennes, s'encombre aujourd'hui des instruments de son art. Ces instruments ne le servent que maladroitement, sans efficacité, sans singularité réelles, parce que la réalité vivante qu'ils pourraient exprimer tient tout entière, depuis trois siècles, dans la nécessité d'une entité collective qui n'a cessé de nier que la création artistique soit un phénomène essentiellement individuel et aristocratique. Ce caractère de nécessité collective, fondamental dans la constitution de toute civilisation jeune et encore indifférenciée, a profondément marqué le type d'homme qu'elle a jusqu'ici produit: un homme aliéné du sens de la vie. Le culte de la beauté et l'ambition du loisir, le goût du luxe et une certaine aptitude au bonheur, et par-dessus tout la multiplicité des formes particulières d'énergie intérieure, tel a été le prix de cette aliénation.

Aussi l'écrivain est-il aujourd'hui douloureusement confronté au destin de cet étranger qui lui ressemble comme un frère. Dans cette confrontation qui engendre la motivation profonde de son activité, il a puisé le sentiment d'une différence de nature irréductible à l'effort d'universalité de l'art, et de l'urgence impérieuse de faire jaillir la vie, de susciter des vivants et de les enraciner dans un milieu humain. Il a dès à présent mobilisé toutes ses forces à se situer et à se construire; ce n'est que beaucoup plus tard qu'il parviendra à saisir l'autre, c'est-à-dire à se fonder et à s'accomplir dans une relation personnelle et dynamique avec l'homme et le monde. Nos lettres entrent dans leur âge pré-artistique. Car l'art ne consiste pas dans une opération de conscience ou d'architecture, mais dans l'effet spontané du dialogue et de l'invention.

Il était fatal que, dès ses premiers essais de conscience, la création littéraire se livrât, avec une gravité un peu morbide, à l'inventaire de notre misère spirituelle, et se cristallisât, avec une complaisance obsédée, dans le phénomène de l'apparition de l'homme, de "l'homo (americanus) additus naturae". Cet homme émergeait à peine d'une histoire où il avait bien failli laisser ce supplément d'âme nécessaire à l'art; où les vertus les plus hautes de l'épopée paraissaient singulièrement hostiles à l'épanouissement de l'imagination et de la sensibilité dans une oeuvre inutile; où la notion de l'humain elle-même était évacuée par l'ambition de maîtriser la géographie d'un continent; dissoute dans la déperdition prodigieuse d'énergie employée à consolider les assises matérielles d'une nouvelle civilisation. Achevée l'ère des conquérants, succédait le temps des hommes. Après le défi de la physique de notre civilisation, celui de l'humain dans cette civilisation, le seul et véritable défi de l'enracinement spirituel de l'individu. Qui est cet "homo novus"? Qui est et que peut chacun de nous? La littérature qui s'efforce de résoudre cette énigme ne sacrifie pas au plaisir, mais à l'inquiétude et à la nécessité.

Le mythe de la mort spirituelle

Anne Hébert appartient à la famille des écrivains pour qui écrire c'est apprendre à vivre avec soi-même. Avec une constance et une fidélité admirables à sa nature tourmentée et farouche, elle est depuis **LE TORRENT** poursuivie par cette fatalité bien propre aux civilisations solitaires: de sauver sa vie pour atteindre à la vérité de l'art. Ses contes et ses poèmes antérieurs marquaient les étapes d'un cheminement hors du souterrain, d'une exploration des ténèbres intérieures. Mais son premier roman, **LES CHAMBRES DE BOIS**, annonce une rupture très visible. C'est le récit d'une délivrance et l'avènement incertain de l'espoir dans un univers jusque là sans autre issue que la mort. Aussi est-ce un des rares ouvrages qu'un écrivain, encore inconnu de lui-même, ne livre au public qu'avec crainte et tremblement. La gravité de son sujet, les difficultés de transposition romanesque et la tension de son écriture, voilà des signes qui nous indiquent assez que ce roman représente pour Anne Hébert l'essai d'une expérience spirituelle et artistique décisive. On imagine volontiers le romancier interdit par l'étrangeté et la ressemblance de sa propre création, saisi à l'approche de ses personnages, si semblables à lui et déjà si différents. Il y a là plus que la conversion du lyrisme poétique à la réalité romanesque; **LES CHAMBRES DE BOIS** traversent une frontière, elles préparent le passage du buisson ardent.

Pour comprendre la rupture que représentent **LES CHAMBRES DE BOIS**, il faut interroger les oeuvres antérieures d'Anne Hébert. Oeuvres de poète avant que de romancier, leur univers intérieur vit de symboles. Eclairer et traduire leurs symboles, c'est faire apparaître le principe d'unité de ces oeuvres, et en même temps leur mouvement, leur recherche et leur frontière spirituelle.

Du **TORRENT** à **LA MERCIERE ASSASSINEE**, une certaine intuition du monde est transposée en images, et d'images en thèmes poétiques: l'eau vive et la terre amère, l'enfance oublieuse et la solitude stérile que déjà préfiguraient les jardins lumineux et clos des **SONGES EN EQUILIBRE**. Mais cette intuition première, organisée en connaissance par le langage, métamorphose ses thèmes en symboles en les situant dans un lieu idéal et en les composant dans un univers de l'intelligence et du coeur profondément personnel. Ce phénomène psycho-mental de fabulation est constant en poésie; il tend à élever au rang de mythe, de sur-réalité de l'imagination une perception et une connaissance immédiates et banales du réel. Chez Anne Hébert, ce lieu du mythe, c'est le vertige de la chute du torrent, le sommeil éveillé du tombeau des rois, l'asphyxie lente de la chambre de bois ou la mise à mort d'une adolescence misérable au château. Avec une identité presque hallucinante, ces divers lieux de l'imagination, beaucoup

plus que les expériences qu'ils traduisent ou que les personnages qui les habitent, fondent et révèlent la réalité même de son art, sa substance intime, sa densité consciente. Que serait la chambre de Catherine sans la nostalgie de la maison des seigneurs, ou l'échoppe d'Adélaïde sans l'humiliation du bal du château? Le même univers présente une double face visible, un envers et un endroit perçus et exprimés simultanément comme une absence du réel — la chambre de bois, et une présence à l'irréel — le château des seigneurs. Si le poète y découvre le principe de leurs correspondances de symboles, le personnage, lui, tente désespérément de passer d'un monde à l'autre, conscient que la réalité a pour lui cessé de communiquer avec le songe. Double dimension du réel, double signification de l'imaginaire: celle de la claustration et celle de l'évasion.

Mais cette permanence de symboles situés et assumés signifie bien autre chose qu'un lieu poétique de prédilection ou même une fidélité à des thèmes personnels. L'unité des oeuvres d'Anne Hébert tient d'abord dans une intuition et une projection d'essence tragique de la condition humaine: celle de la mort partout présente et frémissante, jusqu'au coeur de soi-même. Car la tension entre le réel et l'irréel ne pourrait s'apaiser que dans une durée sans mémoire de soi, dans l'abolition du temps intérieur où seraient confondus l'enfance, la jeunesse et la maturité. Mais vivre, et c'est au défi de vivre que voudrait échapper Anne Hébert, s'accomplit dans une réalité du temps irréconciliable avec la durée, parce qu'irréconciliable avec une certaine illusion du moi intégral et immobile. La mort, principe et fin de toute naissance, qui tient la vie prisonnière d'un cercle de destruction et travaillée par un ferment de dissolution spirituelle, tel est le mythe fondamental et la motivation ultime de cette oeuvre qui n'a cessé, au fond de son propre puits, d'approfondir sa provisoire et fragile vérité.

Mythe et vérité se sont jusqu'à présent confondus, comme deux faces d'ombre d'une même expérience spirituelle. L'une, personnelle, incommunicable, encore féconde de toutes ses contradictions; l'autre, artistique, intelligible, mais déjà enfermée dans la logique sensible des symboles poétiques. Car, jusqu'aux CHAMBRES DE BOIS, l'intuition et la représentation du mythe de la mort portent une réalité et une valeur en soi, mais sans dynamique interne parce qu'inarticulées sur la vie, cette insaisissable terre promise. L'opération de claustration absolue—le tombeau, la chambre, le château, chacun porte en soi son souterrain—par laquelle l'artiste ou le personnage atteint à la connaissance de la mort, est bien frappante à cet égard; elle ferme toutes les issues, condamne toutes les révoltes, interdit tous les espoirs. Les cris d'impuissance étouffée du poète dans le sépulcre, la haine et l'acharnement d'Adélaïde à détruire jusqu'au souvenir de sa vie rentrée, l'atroce

résignation de Catherine et son plaisir dans l'anéantissement de soi, voilà les signes visibles du mythe. Il n'épargne personne, pas plus la race dégénérée des aristocrates insolents, comme celle de Michel ou d'Olivier, condamnée à ses rêves stériles, que la race humiliée des obscurs impuissants, comme celle de Catherine ou de la Mercière, réduites à ses évasions manquées. Le silence seul triomphe dans cet orgueil amer de l'évasion obstinée et ce sombre vertige de la destruction intérieure.

Mais lorsqu'elle est authentique, la vérité d'un écrivain finit bien par éclater et se libérer de ses sortilèges et des constructions de son art. Est-il trop tôt pour prévoir que **LES CHAMBRES DE BOIS** annoncent l'exorcisme de la mort, la mort même du mythe qui préfigurerait peut-être la stérilité artistique? Et qu'est révolu le temps de l'adolescence désolée, achevé le passage du souterrain intérieur? Les intentions et certains accents du roman en témoignent. En effet se manifestent pour la première fois dans cette oeuvre la conscience d'un consentement prochain et l'impatience d'un choix nécessaire. Pour la première fois apparaissent la tentation et le risque de vivre, et d'être heureux. Comme si seul un être très jeune pouvait être encore séduit par une certaine idée de la mort qui conduit à l'impasse spirituelle. Tout cela, bien sûr, n'est dans **LES CHAMBRES DE BOIS** ni très clair, ni très assuré. Essayons cependant d'en dégager le dessein, l'économie et la signification.

Le risque de vivre

LES CHAMBRES DE BOIS sont l'histoire intérieure d'une jeune femme, Catherine, depuis son enfance jusqu'au seuil de la maturité. Dans une forme de récit qui emprunte au langage de la poésie sa plus parfaite, mais parfois trop égale expression, et suivant une construction très brève de séquences uniques et denses, chères aux meilleurs poèmes d'Anne Hébert, et liées par la seule continuité du temps psychologique, ce court roman qui n'est habité que de trois personnages, n'est situé nulle part et ne raconte presque aucun événement, se passe tout entier dans la conscience du drame de son héroïne. Ce drame tient à la fois lieu de substance romanesque, de respiration, du mouvement et d'éclairage des plans du roman. A telle enseigne que, si Anne Hébert n'avait pris soin de garder ses distances avec son livre, ce premier roman pourrait volontiers passer pour autobiographique tant il revêt les caractères apparents du journal intime. Mais, quel personnage vrai ne ressemble jamais à son auteur comme à un possible lui-même? Malgré de graves faiblesses d'affabulation romanesque, Catherine demeure un personnage assez vivant pour prendre à son compte et assumer l'expérience des **CHAMBRES DE BOIS**.

Par son sujet et son thème, le roman se situe dans le prolongement naturel du *TORRENT* et du *TOMBEAU DES ROIS*. Il est la chronique douloureuse d'une délivrance de la mort, d'une remontée des ténèbres, de l'avènement d'un espoir encore incertain. Des rêveries passionnées de l'enfant à la conscience amère de la jeune femme, cette odyssée spirituelle traverse toute la distance du songe à la mort, et de la mort à la vie. Nous assistons à la naissance de Catherine, par le désenchantement, la solitude et la souffrance, et enfin la promesse de paix, sinon de joie. Mais l'authentique nouveauté du roman, et sa différence profonde de signification, sinon de sensibilité, est qu'il marque une rupture avec les oeuvres antérieures. Le thème de la mort a cessé d'être un mythe, le point fixe et l'objet constant de toute méditation, la construction idéale de l'esprit, pour devenir une réalité, c'est-à-dire la conscience d'une humiliation, d'un défi, d'une révolte, et au-delà de la conscience, un instinct d'enracinement dans le vivant. La maison des seigneurs s'est consumée et la chambre de bois s'est ouverte pour livrer passage à Catherine chancelante, aveuglée par le soleil, mais déjà ivre de la mer. L'acceptation et la reprise de la condition humaine dans une tentative de réconciliation du monde et de soi-même, telle apparaît la recherche obstinée et maladroite, sinon le dessein premier du roman.

Pour traduire cette odyssée spirituelle, Anne Hébert a choisi des personnages, une situation et une forme de récit qui ne cessent de nous frapper par l'étrangeté de leurs emprunts alternés et contradictoires au monde du songe le plus singulier et à l'univers du réel le plus banal. Comme si elle s'était efforcée de travestir sous une intrigue de roman feuilleton le progrès mystérieux de la naissance de Catherine, émergeant de l'adolescente rêveuse et délivrée de la jeune femme humiliée pour devenir enfin cette dure jeune fille possédée de l'instinct de vivre, mais encore lisse, immobile et glacée comme aux premiers jours de son enfance. Par la brièveté et la conduite intérieure du roman, il en résulte un dédoublement de l'architecture romanesque souvent fâcheux pour la clarté et l'unité du dessein.

Le roman se développe sur deux plans parfois totalement étrangers l'un à l'autre; un premier plan, où le poète nous dit l'essentiel, celui de la méditation solitaire de Catherine, emmurée dans son personnage, à la fois acteur et témoin de son drame et, par un jeu de miroir familier au langage de la poésie, objet et sujet du roman; un second plan, où le romancier s'efforce de composer cet essentiel avec les apparences de la fiction, celui du récit, lent et grave, et du déroulement sans surprise de faits divers, de gestes inachevés, de silences rompus, de hasards calculés, d'une chronique quotidienne qui est la captivité de Catherine dans la chambre de bois. Journal de bord, mais tenu par un seul personnage, d'une

navigation de naufragés qui se dévorent; Michel, l'esthète dégénéré qui sombre avec volupté dans le narcissisme de son impuissance; sa soeur, Lia, l'artiste de la transe dionysiaque, convulsée de désir et d'insatisfaction érotique; Catherine enfin, l'épouse mystique, otage de l'égoïsme forcené de cette nouvelle Electre et de ce nouvel Oreste, (traité avec audace, le drame du frère et de la soeur, qui prend dans notre littérature romanesque une valeur de symbole aussi complexe qu'inquiétant, pourrait être le vrai sujet du roman) Catherine se débat entre l'amour et la haine, contre cette force de mort. C'est la part de la prose romanesque, ici dépouillée jusqu'à l'extrême pauvreté de tout souci d'invention, mais riche de tous les sortilèges d'une langue très pure et somptueuse.

Faute de jaillir d'un même mouvement de création, cette double trame de l'imagination romanesque à travers laquelle est visible, en surimpression, le travail du romancier qui raconte la réalité et du poète qui en déchiffre des symboles, limite singulièrement l'exploration d'un sujet encore neuf dans notre littérature et que la qualité du traitement poétique ne sauve pas toujours du vague. Peut-être faut-il attribuer ce demi-échec à une approche du réel par la voie poétique et à sa transposition dans le roman par des moyens esthétiques qui lui sont étrangers. Anne Hébert a parfaitement compris que l'univers romanesque obéit à des lois élémentaires: objectivation de l'imaginaire, affabulation et antagonisme des personnages, primauté du dialogue-échange, forme du récit-mouvement, que le sujet même de son roman rendait particulièrement difficiles à obtenir dès un premier essai. Partout l'effort est visible pour y parvenir. Mais il demeurerait presque inévitable que l'expérience spirituelle que traduit le roman, rencontre avec soi-même et non pas affrontement à d'autres vivants, prît l'accent du cri ou de la plainte du poète identifié aux trois voix divisées d'un seul et même personnage. Pour consciente qu'elle soit, cette erreur sur les moyens de l'art n'en est pas moins grave. **LES CHAMBRES DE BOIS** nous livrent l'épure admirable, mais un peu effacée, d'un grand ouvrage. Il est cependant prophétique pour nos lettres et riche d'enseignement pour le poète qu'Anne Hébert ait éprouvé la nécessité esthétique de venir au roman, c'est-à-dire à l'existence de l'autre, au dialogue avec l'autre, pour sortir de soi, pour atteindre à une identité objective de soi.

Réussite à demi achevée sur le plan de la création romanesque, **LES CHAMBRES DE BOIS** tiennent-elles pour l'écrivain la promesse de délivrance spirituelle qui les lui ont fait entreprendre? Jusqu'où marquent-elles un affranchissement du mythe de la mort installé au coeur des oeuvres antérieures? Et dans quelle direction nouvelle va graviter cette poursuite de l'humain dont le sens et le rythme semblent devoir être si profondément bouleversés?

L'histoire de Catherine nous révèle infiniment plus, à cet égard, par les intentions secrètes du romancier que par son contenu romanesque objectif. Qui est en effet Catherine, sinon une jeune femme obstinée dans un rêve de jeune fille? Son mariage avec Michel établit et prolonge dans la durée d'un apparent accomplissement une très ancienne évasion du réel et une peur instinctive de la vie. La souffrance d'une frustration essentielle — frustration du partage, de l'unité avec l'autre, lui enseigne tôt que son amour s'est attaché à une ombre insaisissable et que son désir obscur de bonheur s'épuise à combattre l'immobilité et le silence de la mort qui l'envahit. Pour échapper à l'univers clos de la chambre de bois, elle n'aura d'autre recours que l'évasion vers une existence tout instinctive, immédiate et peuplée de soleil, de mer et de sommeil. Dans la dernière, et, bien à contre-temps, la plus faible partie de son roman, Anne Hébert a placé un épisode capital: la rencontre de Catherine et de Bruno. Devant ce banal compagnon de vacance, Catherine a éprouvé un bref moment le goût de l'échange humain. Mais après le hasard d'une furtive aventure, elle retournera auprès de Michel pour lui rendre son alliance, "*une toute petite bague pour le songe*".

Il ne faut pas douter qu'Anne Hébert a voulu, dans ces dernières pages, donner au roman toute sa dimension et à la délivrance de Catherine une exemplaire signification. Car le dénouement nous montre enfin Catherine dépossédée, seule et libre, et nous éclaire sans équivoque sur le sens de l'obscur travail de conscience et d'évasion conduit tout au long de la partie maîtresse du roman. Il affirme comme une valeur le combat de Catherine, dans la nuit de la chambre de bois, vers quelque chose d'autre que la mort. Mais de quelle libération s'agit-il?

Observons, et ceci est capital, que Catherine libre cesse, en tant que personnage, d'être prisonnière, d'être un objet; elle commence à agir, à devenir un sujet. Sa fuite date sa seconde et véritable naissance, son nouvel état civil que tout le livre devait annoncer, préparer. Mais quelle force lui a donné naissance? Une énergie intérieure consciente dont l'expression triomphante serait l'affirmation de la vie acceptée ou l'usure du rêve et de l'illusion traduite dans une forme singulière d'absence paradisiaque? Quelle reconnaissance, quelle découverte de soi marque la fin de la nuit? Celle du songe impossible ou celle de la vie manquée? Cette apparition décevante et ambiguë de la vie — un inconnu de passage qui pouvait en faire naître le miracle n'en est plus ici que la caricature lamentable — ne représente-t-elle pas surtout l'exténuation d'une fatalité de résignation plutôt que de révolte? Ne symbolise-t-elle pas une opération d'écluses où descend et s'épuise lentement la volonté de se maintenir à hauteur d'absolu, une es-

pèce d'abandon, de repli vers la passion douteuse et la promiscuité facile de la vie quotidienne? Comment rien affirmer à propos du défi triste et tranquille de la toute dernière page où Catherine prendra son ultime rendez-vous avec le monde de Michel quand elle doit à son épuisement physique de l'avoir quitté et à la mort de la servante de s'être donnée à Bruno. Catherine s'est-elle résignée à l'adieu au songe ou a-t-elle enfin accepté la réalité? La fin du livre est trop pauvre en contenu romanesque pour rendre précisément compte de ses intentions, pour ne pas appeler sur la nature véritable de son choix de très prudentes réserves. L'amère vérité des CHAMBRES DE BOIS conduisait cependant au choix, au risque du vivant. Il semble qu'Anne Hébert ait délibérément épargné à son personnage la nécessité de choisir et à la vie la décision d'éclater et de s'épanouir. Il lui a suffi que Catherine se délivrât du mythe de la mort, comme Lazare au sortir du tombeau, et de l'obsession de la destruction intérieure.

Ici pourtant commençait le véritable roman, qui reste à écrire. Mais le récit de cette délivrance était nécessaire car l'expérience est désormais irréversible. La rupture que consomment LES CHAMBRES DE BOIS ferme un temps psychologique et un cycle artistique révolus dans l'oeuvre d'Anne Hébert; elle annonce une entreprise autrement difficile et passionnante: celle de l'affrontement du réel, du monde des humains. Non, le buisson ardent n'est pas encore traversé.

*"Je suis la terre et l'eau, tu ne me passeras
pas à gué, mon ami, mon ami
Je suis le puits et la soif, tu ne me traverseras
pas sans péril, mon ami, mon ami."*⁶

Maurice Blain

Bibliographie d'Anne Hébert

- 1 — LES SONGES EN EQUILIBRE, poèmes - Editions de l'Arbre, Montréal, 1942.
- 2 — LE TORRENT, contes - Les Editions Beauchemin, Montréal, 1950.
- 3 — LE TOMBEAU DES ROIS, poèmes - L'Institut Littéraire du Québec, Québec, 1953.
- 4 — LES CHAMBRES DE BOIS, roman - Les Editions du Seuil, Paris, 1958.
- 5 — LA MERCIERE ASSASSINEE, théâtre - Ecrits du Canada Français, No IV, Montréal, 1958.
- 6 — CHOIX DE POEMES, présentés par M. Gilles Marcotte, dans un numéro spécial consacré à la poésie canadienne française, Le Mercure de France, mai 1958.