

À propos d'Une lecture d'Anne Hébert

Henri-Paul Jacques

Volume 3, Number 3, avril 1978

Pierre Perrault

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200123ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200123ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jacques, H.-P. (1978). À propos d'Une lecture d'Anne Hébert. *Voix et Images*, 3(3), 448–458. <https://doi.org/10.7202/200123ar>

À propos d'*Une lecture d'Anne Hébert*¹

On regarde un visage, un papillon,
une fleur, et ça nous travaille, puis ça
nous irrite. Si on se laisse faire, ça
nous désespère.

Réjean Ducharme

Regarder, activité irritante en elle-même; analyser l'objet du regard, activité doublement irritante où il faut démaquiller, épingleur, effeuiller, tuer pour disséquer... Comme tous les ouvrages de critique littéraire, celui du Professeur (à l'université de Toronto) Bouchard est irritant, mais d'une manière prodigieuse! Il nous travaille et nous oblige à ne pas nous laisser faire: parce que l'objet de son regard est Anne Hébert et la société québécoise apparemment reflétée dans une mythologie hébertienne; parce que son regard rappelle parfois celui de l'oiseau qui sans être «aveugle» ni «taciturne», surtout pas «taciturne», «frémit / Et tourne vers le matin / Ses prunelles crevées». Ouvrage prodigieusement irritant qui, tout en véhiculant un reste périmé d'une conception *Canadian* de la littérature québécoise, ne donne que des ébauches de réponses aux questions alléchantes d'une certaine pathographie, arrête trop court dans les sentiers d'une certaine psychocritique, abuse lourdement d'une certaine sociohistorique.

Le critique de Toronto dénonce en plusieurs endroits le colonialisme culturel et littéraire, tant français (p. 6; p. 24, n. 7; p. 76; p. 191) qu'anglais (p. 76); on ne saurait lui donner tort. Pour lui, l'étude d'Anne Hébert exige une connaissance de «nos mythes» et ne peut donc se faire qu'ici. C'est pourquoi il tient à souligner presque à chaque page la spécificité socio-culturelle québécoise dans des expressions comme «Anne Hébert est trop québécoise pour...» (p. 18), «une sorte d'allégorie du Québec» (p. 39), «le psychisme québécois» (p. 55 et 125), «le procès lucide du Québec» (p. 44), «un Québec révélé à l'auteur» (p. 151), «notre peuple» (p. 186), etc. Mais, singulière contradiction sous sa plume, à la critique française il oppose une critique de «chez-nous [*sic*], au Canada» (p. 6), notre littérature devient «la littérature canadienne d'expression française» (p. 59), Anne Hébert reçoit le qualificatif de «poète canadien» (p. 90, n. 10). Détails qui, indépendamment de toute idéologie politique, constituent des écarts agaçants à un usage bien établi depuis une dizaine d'années (voir, par exemple, Alain Bosquet et Gilles Marcotte).

A. Une certaine pathographie

Il arrive à l'occasion que l'approche d'une œuvre par quelques données biographiques marquantes de son auteur en permette, grâce à un éclairage projeté d'un angle nouveau ou particulier, une meilleure lecture impossible à obtenir autrement. Or, dès son entrée en matière (p. 13), M. Bouchard exclut d'emblée cette possibilité par sa mise en exergue d'une phrase facilement applicable à Anne Hébert elle-même, «Puisque je vous dis que je suis invisible» (K., p. 215), car l'auteur et son œuvre résistent fortement à l'anecdote biographique; le critique a donc raison d'insister sur «l'écart entre la vie et l'œuvre du poète» (p. 13), sur ses «existences secrètes» (K., p. 75, *ibid.*), sur le «rien qui puisse ressembler à une biographie racontée» (p. 14), sur l'«effacement» personnel d'«un écrivain sans histoire» (p. 15); l'auteur est en effet «une Québécoise retranchée farouchement derrière son propre silence» (p. 16), qui «a renoncé à figurer en vedette dans son œuvre» (p. 28), qui «s'efface en tant qu'individu» (p. 190) d'une œuvre où pour elle «il n'y a plus de place pour soi» (p. 25). Une exception pourtant, de taille, Saint-Denys Garneau! M. Bouchard est ici à son meilleur certainement, à son plus irritant peut-être. Il consacre la première partie de son ouvrage (p. 33-70) à ce point de rencontre où se fusionnent vie et œuvre chez Anne Hébert: il y considère Garneau «comme une influence liée à la biographie de l'auteur» (p. 28) selon la période qui précède ou qui suit la mort du cousin. Sa démarche, dont il n'est pas sûr qu'elle soit tout à fait explicite dans la conscience de son auteur, s'oriente dans deux directions différentes inégalement explorées.

La première direction retrace le lien affectif entre les deux écrivains à travers les transpositions littéraires légèrement déguisantes d'Anne Hébert. Ce faisant, M. Bouchard apporte à son corpus un supplément d'intelligibilité et démontre dans ce dépistage une remarquable connaissance de l'œuvre hébertienne ainsi qu'une bonne maîtrise de la méthode utilisée, soit la comparaison attentive de passages parallèles dont les contours généraux et les traits de détails pointent la présence d'une sorte d'invariants ou de thèmes fondamentaux malgré les variations de surface qui tendent inévitablement à scotomiser les constantes internes essentielles:

Les deux sexes se trouvent étrangement victimes de tabous différents. C'est alors la reprise incessante de deux personnages fondamentalement antagonistes, la jeune fille réfugiée dans le rêve, doublée de la femme, vengeresse, d'une part, et le jeune homme solitaire et tragique d'autre part. Nous croyons qu'il s'agit dans une large mesure de transpositions très fidèles [...] de l'auteur et du cousin dans l'œuvre. [...] Il n'y a aucun espoir de pénétrer dans cet univers clos, peut-être pour Anne Hébert elle-même, autrement que par des incidences de thèmes, d'images et de symboles [...] Il y a cependant l'évidence d'une démarche linéaire au fil de laquelle les mêmes personnages reviennent dans des situations analogues à la recherche des mêmes clés du *songe*. (P. 44.)

Définition importante d'une certaine pathographie de bon aloi, qu'on pourrait qualifier de «nouvelle», qui évite les détestables travers de l'«ancienne», et que redécouvre M. Bouchard comme par instinct et peut-être à son propre insu. Le lecteur curieux aura plaisir à lire des développements originaux comme les rapprochements des deux versions sur la mort du cousin et d'un rêve de Catherine dans *les Chambres de bois* (p. 34); comme les mises en rapport du goût pour la solitude, de la soif de sainteté, du mysticisme, de la culpabilité, de l'obsession de la mort, de «la névrose du jeune penseur [...] sous forme de portrait intime» (p. 41) et des personnages clés également «accablés des mêmes désespérances» (p. 43), tels François, Michel, le docteur Nelson et Joseph (voir en particulier les pages 39 à 44); comme plusieurs allusions éparses dans tout l'ouvrage, allusions qui mériteraient d'être regroupées (p. 59, 92, 135, 145 et 146, 148, 158, 181, 183, 188 et 189, 195) et systématiquement reprises par son auteur, car il donne parfois l'impression de sous-estimer les résultats obtenus par sa collecte patiente des matériaux pertinents et par l'application correcte d'une méthode fiable. En dépit d'une expression aussi mal venue que «en 1944, Anne Hébert était probablement déjà libérée, pour ainsi dire, de son cousin» (p. 38), d'ailleurs totalement contredite plus loin (p. 181), les analyses proposées sont bien étayées, tout à fait probantes, et aboutissent à une conclusion extrêmement intéressante maintes fois répétée mais trop peu exploitée dans ses conséquences: «la présence du jeune seigneur défunt dans l'œuvre est un important phénomène psychique, frisant la hantise» (p. 28), «intrusions d'un visage qui perce partout dans les œuvres d'Anne Hébert» (p. 34), «Garneau [...] devient un participant à part entière de cette œuvre» (p. 35), «or le seigneur et le manoir figurent au centre de deux romans, *les Chambres de bois* et *Kamouraska*» (*ibid.*), «la continuation de sa présence dans les écrits d'Anne Hébert est comme l'écho de sa propre voix» (p. 38), «la présence de Garneau dans le même cadre d'images, vingt-quatre ans après «le Tombeau...», continue donc dans *les Enfants...*» (p. 43-44), etc. La conséquence la plus importante de cette conclusion serait évidemment l'étude généralisée de l'invariant-Garneau puisque «il sert de modèle à tous les personnages masculins» (p. 35) et que «tous les héros d'Anne Hébert semblent être modelés sur ce stéréotype» (p. 59), de l'invariant complémentaire du précédent à propos de quoi il faut se contenter d'une timide allusion («Sœur Julie... fiction à peine déguisée de l'auteur», p. 168), et de l'invariant-«deux personnages fondamentalement antagonistes» (p. 44).

La deuxième direction va dans un sens parallèle à la première et tend à confirmer les résultats de cette étude pathographique. Elle emprunte sa pratique à la traditionnelle *Quellenforschung*². Après avoir établi le «lien affectif» entre les deux écrivains, M. Bouchard aborde le lien littéraire qui unit Anne Hébert à son cousin en partant de cette affirmation: «La poésie de Garneau semble se déverser dans celle d'Anne Hébert. La communauté des images est remarquable.» (p. 45). Alors qu'il relève à propos de *Kamouraska* des «emprunts aux grands auteurs français» qui «ne manquent

pas de gêner» (p. 140), c'est sans conviction et dans une optique irritante, précisée plus bas, qu'il dégage quelques thèmes, motifs, «images», communs aux deux auteurs (voir p. 46 et suiv.). À peine ouverte, la piste est abandonnée sous prétexte que «c'est moins l'influence de celui-ci sur celle-la que le partage d'un même univers socio-culturel, d'une même enfance, d'un même milieu» (p. 45), que «ce serait peine perdue de tenter de rapprocher exhaustivement les deux œuvres» (p. 46), et qu'une telle étude serait «absolument superflue puisque ce lien est d'autant plus suspect qu'il est immédiatement visible» (p. 47). Cette ambivalence et ces dénégations réitérées du critique ressemblent beaucoup à un regret dû au rejet d'une recherche prometteuse dans une direction susceptible de mener loin mais qui eût réduit à néant une thèse assez fantaisiste. Qu'il nous soit permis de partager ce regret puisque, par sa profonde connaissance de l'œuvre hébertienne, M. Bouchard pouvait facilement mettre en relief l'influence proprement littéraire de l'aîné sur la cadette et par là même apporter quelque chose de nouveau.

B. Une certaine psychocritique

L'approche pathographique du critique procède d'une méthode essentiellement identique à son approche psychocritique, même si on ne trouve pas chez lui ces deux termes. Cette méthode a été définie plus haut comme une superposition de récurrences de manière à dégager certains invariants ou thèmes fondamentaux. Elle est systématiquement appliquée dans l'analyse du «Tombeau des Rois» :

Néanmoins, à cause de son hermétisme, il faut se familiariser avec l'univers poétique et romanesque d'Anne Hébert dans son ensemble. Plusieurs mots, images et symboles obscurs se trouvent clairement situés grâce à une perspective fondée sur l'appréciation des normes d'expressions visibles d'une œuvre à l'autre. Il y a donc éclairage réciproque. [...] Le dialogue entre toutes les œuvres de l'auteur est un formidable moment de notre littérature. Tout y est essentiel. (P. 75.)

Nous avons en essence dans ce poème toute l'œuvre d'Anne Hébert. [...] Pour lire à fond «le Tombeau des rois», il faut se servir des autres écrits comme introduction. En revanche, une fois ce travail fait, le grand poème éclaire de sa vaste majesté tout ce que dit l'auteur. (P. 124.)

Il y a, de fait, un lien de réciprocité essentielle entre le poème et les autres écrits. Seul, le poème est relativement onirique et quasi impénétrable. Dès qu'on lit attentivement les autres œuvres, «le Tombeau des rois» y puise son paysage familier. Puis ce sont les autres œuvres qui ont besoin des élargissements mythiques inhérents au poème pour trouver la cohésion de l'ensemble. (P. 128; voir aussi p. 83.)

Voilà, nettement explicitées, la position et la méthode de M. Bouchard : éclairage réciproque des différents éléments d'un corpus organique. C'est à partir de cette position que sont donnés certains rapprochements intéressants et bien fondés : le gâteau de riz du «Tombeau» et la préparation

du riz par Catherine dans *les Chambres...* (p. 118), le masque et l'idole (p. 119), les pharaons et Lia «belle, comme une reine d'Égypte» (p. 124 et 147), quelques éléments féériques (p. 129), etc. Il n'y a malheureusement pas application systématique de la méthode et, quand elles sont faites, les comparaisons de passages parallèles ne sont souvent qu'ébauchées; par exemple, à l'assimilation de Catherine à une «idole» (p. 119) il faudrait comparer également l'assimilation de Philomène à «une poupée de bois noir» (passage pourtant relevé en p. 171). Ainsi, le motif partout présent du visage «ef-facé», face absente/quelqu'un/masque/voile/bandeau, méritait d'être plus amplement étudié puisqu'il s'agit là d'un invariant important chez Anne Hébert, invariant qui révèle une obsession du visage et, par-delà ce déplacement, une préoccupation plus profonde; qu'on se rappelle la scotomisation du visage maternel chez François, le bandeau qui cache la face d'Adélarde au moment où il viole sa fille, le voile de Julie quand «elle se fit reconnaître du diable» dont on sait qu'il est Adélarde (le père), le masque du Saint-Esprit engrosseur (autre facette du père), Philomène dont «il est impossible d'apercevoir [le] visage» et qui «cache sa tête» pour montrer sa croupe nue, l'«étrange tête sans visage» offerte au fils contraint à s'étendre sur le corps maternel, «le nombril comme un petit œil immobile», les pères et mères aux «visages [...] effacés, [...] transfigurés» ou métamorphosés «sous la forme d'un ours brun. Sous l'apparence d'une vache sacrée» dans leurs visites nocturnes, etc.

L'œuvre d'Anne Hébert constitue un sommet de la littérature fantastique, au point qu'il ne serait pas abusif de parler d'un art proprement hébertien à propos des associations régressives de plusieurs personnages: le passé, les souvenirs, les fantasmes, la réalisation imaginaire des désirs, tout cela est évoqué à la faveur du rêve, de la rêverie, de la fatigue, de la fièvre, de la somnolence, de l'hallucination, comme dans «la Mort de Stella» qui représente un modèle du genre; les stimulations physiques, celles du monde extérieur et celles du corps même des personnages, sont intégrées aux ruminations mentales pour les relancer en arrière dans le temps et vers d'autres lieux. Anne Hébert maîtrise admirablement ces mécanismes et les utilise constamment; il y a là la marque d'une vérité authentique qui reproduit l'activité spontanée du «flux de la conscience». C'est cela que M. Bouchard appelle très justement «onirisme» (p. 45, 142), «panorama onirique de plusieurs de ses œuvres» (p. 28), «réalité onirique permanente» (p. 35), «épopée onirique» (p. 54), «exploits oniriques d'Élisabeth» (p. 82), «culture onirique des phantasmes» (p. 134), «rêve savant» (*ibid.*), «cinéma onirique» (p. 140). C'est cela qui lui permet de rapprocher un vers du «Tombeau» («En quel songe») de *Kamouraska* et *les Enfants* (p. 83). Mais, encore ici, déception et irritation. L'analyste scotomise l'importance de ses constatations, il n'exploite pas le déterminisme exercé par cette forme onirique sur les contenus véhiculés par elle ni sur les autres mécanismes d'expression également imposés par elle comme la condensation et le déplacement. Il en résulte une exégèse maladroite et superficielle du «Tombeau» dont, malgré la prétention à «une analyse très poussée»

(p. 53), les lecteurs se passeraient volontiers s'ils ne sacrifiaient du même coup certaines réflexions fécondes. Bien plus, M. Bouchard en arrive même à minimiser cette caractéristique essentielle de la créativité et de l'écriture hébertiennes au profit de sa thèse « socio-critique » en affirmant que « le côté onirique est un prétexte à élargir la liberté de l'écrivain » (p. 140), non pas au plan d'une fantasmagorie littéraire mais pour mieux faire accepter des lecteurs québécois un prétendu procès de leur propre collectivité.

Dans *les Misérables*, Hugo intitule un de ses chapitres de cette façon, « Cab roule en anglais et jappe en argot » (cinquième partie, livre huitième, IV). Jeu de mot conscient occasionnel comme il s'en trouve depuis toujours dans toutes les littératures. Mais il fallait attendre Freud et Saussure pour que se constitue une méthode d'interprétation des manifestations inconscientes dans les jeux de l'image acoustique et des significatifs : les lecteurs de Serge Leclaire sont fascinés par le fameux *Poordjeli* du « rêve à la licorne³ », ils tentent d'appriivoiser la méthode et de l'appliquer au texte littéraire. Je ne sais si c'est par ce biais que M. Bouchard en est venu à s'intéresser à ces bizarres et attirants phénomènes de l'image acoustique mais le fait est qu'il s'y intéresse, quelque timidement que ce soit : à propos du « Tombeau » il glisse de « cœur » à « chœur » (p. 98) et relève quelques possibilités de lectures homophoniques telles que « je crie comme dans j'écris » (p. 100), « point de cœur et poing de cœur » (p. 105), « au qui s'entend comme haut » (*ibid.*); selon la formule de Starobinski, « les mots sous les mots », que je transformerais plutôt en « les mots dans les mots » pour aboutir au concept commode de « intrasignifiant », il décompose des désignateurs comme Painchaud et Migneault (p. 155) de même que Adélaré pour y mettre en relief le « lard bouilli » (*ibid.* et p. 183). Exercices irritants malgré leurs promesses, puisqu'ils portent sur des banalités sans conséquences. Déjà il eût été plus intéressant de souligner, dans *les Enfants du sabbat*, des jeux conscients du genre suivant : le fox-trot hallucinatoire dansé par Julie qui prétend être une « renarde rousse » accompagnée du « renard », son frère (p. 160); la déformation de Peggy en Piggy, pour désigner l'épouse de Joseph, dont le sobriquet « cochonnette » (p. 168) renvoie au petit cochon de lait qui, immolé sur le dos de la sorcière (p. 41), préfigure ainsi le meurtre par sorcellerie de l'Anglaise (voir les mots utilisés par Anne Hébert, « verrat », p. 90; « ta soue », p. 93); la transformation de « night-mare » en « night-mère » (p. 73) qui définit très exactement le cauchemar typique du docteur Painchaud, Julie y étant un substitut sexuel angoissant de la mère, si exactement que cela ressemble à une interprétation psychanalytique classique empruntée de toutes pièces à un ouvrage du freudien Ernest Jones, *On the Nightmare*. Mais le point d'application privilégié de ce type d'analyse doit porter sur des récurrences phoniques de détails dans des passages parallèles parce que c'est là que s'expriment parfois le mieux des invariants fondamentaux souvent hérités de la petite enfance (« le passé franchi, d'un bond prodigieux » : K., p. 211) et qui deviennent alors des espèces de moteurs-à-écrire extrêmement puissants. Il suffit de comparer des passages parallèles où se retrouvent certains éléments communs.

Soit :

- (1) dans « Le Tombeau des rois », la narratrice, identifiée à Anne Hébert par M. Bouchard, descend « Vers le tombeau des rois » en se demandant « Quel fil d'Ariane me mène » pour regarder (le mot est dans le texte) « Aux chambres secrètes et rondes, / Là où sont dressés les lits clos » et elle revient avec son cœur-faucon aux « prunelles crevées » comme l'Œdipe de la légende qui se creva les yeux pour avoir vu ;
- (2) dans *Kamouraska*, l'héroïne, qui se nomme Élisabeth, rumine sur l'honneur : « La belle idée fixe à faire miroiter sous son nez. La carotte du petit âne » ; elle est « voyante » (p. 184 et 210), elle peut se transporter par la pensée « de place en place » (p. 207) ; comme par hasard c'est justement à Sainte-Anne-de-la-Pocatière qu'elle est « placée, immobile, silencieuse, au centre de la maison. Afin que je voie tout et que j'entende tout. [...] Dans la salle et dans les chambres » (p. 210), « forcée de suivre le déroulement des scènes à mesure » (p. 213) et, en attendant l'« étranger », elle épie longuement un couple au lit (p. 213-215) ;
- (3) dans *les Enfants du sabbat*, l'héroïne, Julie, fait elle aussi un bond dans le passé grâce à une « vision de la cabane » qu'elle « examina [...] en détail » pour « user à jamais une image obsédante », celle « du couple sacré » (p. 7) ; et Julie voit dans cette vision « dans la chambre des parents, le lit » (p. 9) où se prolongent tout le jour « les noces du père et de la mère » (p. 10), elle « ne peut s'empêcher d'entendre tout le remue-ménage de caresses et de coups qui se passe de l'autre côté de la cloison » (*ibid.*)
- (4) d'autres éléments communs, la présence d'une odeur forte dans les trois parallèles : « Déjà l'odeur bouge en des orages gonflés / Suinte sous les pas des portes » (*tr.*, vv. 21-22) ; « une odeur d'homme et de laine mouillée » (*K.*, p. 214, voir aussi p. 215) ; « l'odeur puissante qui règne là. [...] la senteur fauve du père et de la mère » (*E.*, p. 8). Les autres sens également : « aveugle », « taciturne », « sourds » (*tr.*, vv. 2-3-10) ; « aveugle, sourde et muette » (*K.*, p. 209, voir aussi la curieuse description des sens en p. 215) ; dans *les Enfants du sabbat*, l'inhibition sensorielle alléguée chez le personnage féminin est levée puisqu'il s'agit d'un « regard, non plus furtif, aussitôt réprimé, mais volontaire et réfléchi » (p. 7).

Que conclure de ces mises en rapport ? Une femme, Anne (*Ariane*, *âne* / *Sainte-Anne*, *cabane*), dont le pseudonyme est Élisabeth ou Julie, remémore son passé (« à peine née » est-il dit dans « le Tombeau », et « la petite sœur » dans *les Enfants*) grâce à un « songe », une « voyance » ou une « vision », et observe une chambre, un lit, un couple, « les noces du père et de la mère ». Cela s'appelle en psychanalyse le retour du refoulé ; ce retour du refoulé véhicule les traces anciennes d'une scène perçue ou fantasmée au cours de l'enfance et dite « originaire » ou « primitive ». Entre « le Tombeau des rois » et *les Enfants du sabbat* il s'est écoulé vingt-quatre

années pendant lesquelles une « image obsédante » s'est manifestée sans cesse en se précisant progressivement, en obligeant Anne Hébert à écrire, à faire subir à cette « image obsédante » de multiples transpositions littéraires pour l'« user à jamais » ! Voilà ce que veulent dire pour moi des mots comme « authenticité » et « moteur-à-écrire ». Si mon analyse est exacte, elle illustre concrètement elle aussi l'affirmation de M. Bouchard : « éclairage réciproque » (p. 75) des différents éléments du corpus, « lien de réciprocité essentielle entre le poème et les autres écrits » (p. 128) ; mais en même temps, elle devrait entraîner M. Bouchard à modifier sa perception du sens de l'œuvre hébertienne : je ne crois pas que « la sorcellerie et la démonologie deviennent vite des ressorts artistiques plutôt que des diableries gênantes » (p. 186) ; je ne crois pas non plus que, au niveau le plus profond et dans ce qui fait la valeur essentielle d'Anne Hébert comme écrivain, les « mythes » dont parle M. Bouchard éclairent l'absence de « sens précis de l'identité » québécoise (p. 187), qu'ils « remplacent les caractères » et que les personnages « sont la multiplicité des élargissements de l'allégorie qu'ils représentent » (*ibid.*). S'il est vrai qu'« on se reconnaît en eux parce qu'ils existent en nous » (*ibid.*), ce ne saurait être parce que nous sommes spécifiquement québécois mais plutôt parce que nous sommes d'abord et avant tout des humains accordés aux harmoniques d'une expérience profondément humaine interprétée par une artiste exceptionnelle. De ce point de vue, je reprendrais volontiers à mon compte cette expression, « la jeune femme se change en témoin aussi anonyme que possible » (p. 29) ; mais j'ajouterais que là où elle semble être le plus anonyme et le plus absente c'est précisément là qu'Anne Hébert se trouve de fait le plus personnellement incarnée et le plus totalement présente : d'où cette rare qualité d'humanité universelle dans son œuvre.

C. Une certaine sociohistorique

L'essentiel de la thèse de M. Bouchard, partout exprimée dans son ouvrage, fait d'Anne Hébert un écrivain « à l'avant-garde de nos efforts en vue d'atteindre à la formulation de ce que nous sommes » (p. 7), un « miroir fidèle où pourront se voir ses concitoyens » (p. 19), une « interprète » de ce que nous sommes comme Québécois (p. 20), interprète « soucieuse de formuler notre réalité » (p. 174) pour qui « tout le côté brutal est en nous, sinon notre plus formidable écrivain ne l'aurait pas incorporé à son œuvre » (*ibid.*), « la voix du Québec » (p. 190).

L'œuvre serait elle-même, dans l'ensemble ou dans l'un ou l'autre de ses éléments, « la révélation de toute une mythologie, la nôtre » (p. 5), « notre mythologie à tous » (p. 86) ; « le catéchisme de nos mythes » (p. 130), « l'abécédaire de notre enfer nordique » (p. 7), « un catalogue d'obsessions québécoises » (p. 173) ; « une topographie allégorique de l'âme québécoise enfoncée dans la culpabilité » (p. 74), « un véritable aperçu de notre géographie intérieure » (p. 175), « une géographie des mythes québécois » (p. 191, note 1) ; « la description d'une société infernale » (p. 149), « le portrait redoutable d'une société marquée par la cruauté » (p. 150), « la vision

soudaine d'un Québec révélé à l'auteur » (p. 151); « le procès lucide du Québec » (p. 44), « le procès du milieu » (p. 45), « le procès drôlatique du Québec » (p. 168), « le procès d'une culture » (p. 190); « une analyse profondément subtile de notre collectivité » (p. 5) mais aussi « la caricature du Québec [...] trop peu subtile » (p. 140-141, à propos de *Kamouraska*), « l'analyse la plus exacte de notre identité » (p. 191); une transmission de « schémas lucides d'un peuple prisonnier en soi » (p. 16), la traduction de « la complexité du psychisme québécois d'il y a quelque vingt-cinq ans » (p. 125), une « intériorisation des tabous du vieux Québec » (p. 147), un éclairage de « rien d'autre que des valeurs périmées » (p. 193). Bref, à l'extrême limite de cette interprétation et à l'orée de l'absurde, si nous généralisons ce qui est dit sur « le Tombeau des rois », cette œuvre aurait une fonction de thérapie de groupe, elle activerait l'anamnèse de nos liens à un passé aliénant et déboucherait sur une espèce de catharsis collective: « poème qui retrace notre mythologie de la solitude pour nous en affranchir » (p. 60) et « en les incarnant, Anne Hébert nous en a délivrés, malgré nous » (p. 130); autrement dit, « Anne Hébert nous apprend à nous libérer un tant soit peu, progressivement, juste assez pour renoncer à notre tendance naturelle à la névrose collective, pas assez pour arriver à jouir de la vie » (p. 8).

Quant à nous « nous représentons un véritable creuset de tabous » (p. 7), nous souffrons « d'une névrose collective, d'une sorte de mal québécois » (p. 183; voir également p. 58, 59, 66, 70, 126-127, etc.). Cette névrose collective prendrait origine dans le jansénisme et se définirait ainsi :

culpabilité, interdiction, chute, jansénisme, etc., tout le cortège québécois du mal installé dans la solitude angoissée, la faute et plus particulièrement l'érotisme étant chez nous, comme à l'époque médiévale, l'analogie de la *mort* (p. 123).

La culpabilité est d'abord une forme de la mélancolie. C'est une détérioration particulièrement néfaste en milieu fermé au sein duquel l'élite ecclésiastique possède une emprise démesurée sur un peuple de paysans. [...] On est coupable d'exister dans une situation d'infériorité. La pauvreté, la superstition, la démesure mêlées à un jansénisme intransigeant et mortel, tout a collaboré à institutionnaliser pour nous le mal de vivre. (P. 126.)

Cette névrose est reflétée dans un des deux pôles de l'œuvre hébertienne, soit le « tombeau » repris par le « couvent » dans *les Enfants du sabbat*, ce qui expliquerait la raison pour laquelle les « sept grands pharaons d'ébène » du « Tombeau » représenteraient « les sept péchés capitaux » (p. 120, voir également p. 126); elle est heureusement compensée par « notre penchant naturel vers l'esprit gaulois, irrévérencieux, et quelquefois même joyeusement barbare » (p. 7): c'est l'autre pôle qui s'exprime dans la féerie des « rois » et de la « cabane ». En d'autres termes, ces deux pôles figureraient deux instances de notre personnalité collective, le Surmoi paralysant et le Ça transgressif ou la censure avec sa morale inconsciente en face de la joyeuse pulsion libidinale. À partir de là nous sommes entraînés dans un audacieux mélange de psychologie individuelle et littéraire trans-

posée en psychologie collective et sociale, de références historiques transformées en sociocritique... M. Bouchard n'hésite pas à franchir allègrement l'abîme qui sépare la psychologie personnelle d'un Garneau et sa «névrose exclusive» (p. 33) de *l'homo quebecensis* pour conclure à l'existence, chez celui-ci, d'une névrose collective garnienne.

Dans cette logique aberrante mais implacable, il faut présumer que les personnages littéraires hébertiens ne sont que des allégories de l'homme et de la femme du Québec. En effet, Garneau qui «sert de modèle à tous les personnages masculins» (p. 35) est «un peu l'archétype de notre propre solitude» (p. 28) parce qu'il «ressemble plus au Québec que n'importe quel autre écrivain canadien-français» (p. 44) et que ce «seul martyr canadien vraiment à nous» (p. 45) «représente le Québec» (*ibid.*); «Anne Hébert reproduira très fidèlement cette culpabilité surhumaine dans un François (*le Torrent*) et surtout dans un Michel (*les Chambres de bois*)» (p. 39); François est «une sorte d'allégorie du Québec» (*ibid.*) et «le *Torrent*» ne serait que la figuration de «la destruction de la mère [le Québec?] par le cheval mythique [la révolution?], et peu après celle du fils, François [forme archaïque de Français?]» (p. 135): dans ce cas, «le fils illégitime serait alors le symbole de tous les Québécois» (p. 136). Nous avons droit au même type de généralisations à partir des personnages féminins qui «ont la conscience de l'échec du mâle dans le contexte socio-culturel québécois» (p. 43), qui représentent «la revanche de la femme contre une société de martyrs impuissants» (p. 50); «Catherine se doit d'être «l'archétype» de toutes les jeunes Québécoises» (p. 143), les religieuses du couvent «se transforment en monstres. Est-ce une autre fable, cette fois sur la condition de la femme au Québec?» (p. 156), «ces femmes sont des allégories. À ce stade, elles représentent la femme québécoise» (p. 188).

Que d'allégories! Femmes allégoriques (p. 188), hommes allégoriques (p. 189), Québec allégorique: «la *maison fermée*, image constante partagée avec Garneau, sorte d'espace analogique du psychisme québécois et cercle-prison» (p. 55). Même Piggy est allégorique: «La belle-sœur anglaise et son enfant sont comme des disparitions politiques pour le Québec de 1944» (p. 172), «il y a le Québec avec son silence, avec son agressivité politique: Piggy, la femme de Joseph, s'appelle *cochonnette* parce qu'elle est anglaise» (p. 190).

J'en passe, mais cela suffit à souligner l'énormité des extrapolations à la faveur de syllogismes formels implicites. Et l'auteur conclut sur un programme de rénovation psycho-sociale pour l'avenir:

Il faut sortir des tombeaux, abandonner la bonne paralysie des traditions, accepter d'être de son époque, même si cette dernière est redoutable. Le message d'Anne Hébert se trouve dès *le Torrent*: «J'ai porté trop longtemps mes chaînes.» (p. 193)

Donc, livre prodigieusement irritant, en perpétuels recommencements et ébauches, en continuel porte-à-faux entre questions et réponses, d'un sociologisme puéril et simpliste. À trop vouloir lier une œuvre litté-

raire à un contexte socio-culturel historique transitoire, M. Bouchard en arrive à son insu à mettre en doute la valeur de permanence et l'universalité de l'œuvre d'Anne Hébert. Il sera probablement désagréablement surpris des considérations exprimées ici et croira peut-être à une caricature de son ouvrage à la suite du regroupement que j'ai opéré d'une matière souvent émiettée dont chaque morceau considéré en lui-même n'est pas trop choquant alors que l'ensemble l'est très fortement. J'espère que cette critique, que j'ai voulue le moins acerbe possible, fasse abandonner à M. Bouchard les excès aberrants de sa thèse socio-historique psychologisante pour exploiter plutôt, comme il est à même de le faire d'une manière féconde, les promesses de son approche pathographique et psychocritique.

Henri-Paul Jacques,
Université du Québec à Montréal.

-
1. Denis Bouchard, *Une lecture d'Anne Hébert: la recherche d'une mythologie*, Montréal, Hurtubise HMH, « Cahiers du Québec — Littérature », 1977, 242 p.
 2. *Quellenforschung* = recherches des sources.
 3. Voir: *Psychanalyser*, Paris, Ed. du Seuil, 1975.