

ANNE HÉBERT OU LA SACRALISATION DE L'ÉCRITURE

by

Marcel FORTIN

*A thesis submitted to the
Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Master of Arts*

Département de langue et de littérature françaises
McGill University, Montréal

Août 1986

R E S U M E

Anne Hébert, qui, dans "le Torrent", dépeint des fermiers, n'a jamais fait de concession à l'école du terroir. Elle n'a pas non plus conféré de fonction éthique à son écriture qui conteste (toujours davantage) les valeurs religieuses -- entreprises amorcée dès 1942 dans *les Songes en équilibre*. L'indépendance de l'écrivaine par rapport aux instances moralo-nationalistes qui prétendaient régir les arts, s'accompagne d'une sacralisation de la littérature. La vie dans la famille de Maurice Hébert, les connaissances inculquées dans les nombreux établissements d'enseignement religieux qu'elle a fréquentés, les influences littéraires avouées et même l'expérience professionnelle acquise à l'ONF permettent de reconstituer en partie la genèse de sa *vocation* poétique. Après des tentatives plus ou moins fructueuses pour émerger dans la sphère des lettres québécoises, elle s'installe à Paris où, en 1958, les éditions du Seuil publient *les Chambres de bois*, son premier roman. A compter de ce jour, elle est, de la part d'une critique intéressée à plus d'un titre, l'objet d'une reconnaissance qui ne cessera pas de s'accentuer. Quant aux idées critiques de la poète, elles découlent directement de son adhésion à la théorie de l'art pur. Rejetant les approches biographique, psychanalytique et sociologique, elle privilégie plutôt les études d'ordre thématique. Les commentateurs l'ont généralement fort bien servie, qui, dans leur quasi-totalité, se sont livrés à des analyses purement internes de son oeuvre. Hormis quelques rares détracteurs, les critiques, qui ont lu ses écrits dans le sens de l'autonomie de la littérature, les ont encensés et ont vu en Anne Hébert, qui *une combattante victorieuse*, qui *une solitaire*, qui *une iconoclaste*, qui *une magicienne* ou *la porte-parole attitrée du Canada français*, qui *une vestale au service exclusif de la grande poésie*. Bref, l'histoire des relations que la critique et Anne Hébert ont entretenues est celle d'un ajustement entre une offre et une demande à un moment précis de l'évolution du champ littéraire au Québec.

R E S U M E

Despite the fact that she does, in "le Torrent", depict some farmers, Anne Hébert never made any concessions to the école du terroir. Nor has she endowed her writing with any ethical function. To the contrary, her texts become increasingly critical of religious values — an undertaking begun in 1942, in *les Songes en équilibre*. To her independence vis-à-vis contemporary moral and nationalist authorities who claimed to govern the arts, the author allied the notion of the sacralisation of literature. We have taken into consideration the following factors, which permit a partial reconstitution of the genesis of Anne Hébert's poetical vocation: life in the Maurice Hébert family; knowledge acquired in the numerous confessional schools Anne Hébert attended; avowed literary influences as well as the professional experience she gained at the National Film Board of Canada. Having more or less succeeded in getting her works published in Québec, she settled in Paris where, in 1958, les éditions du Seuil published *les Chambres de bois*. From that point onwards, she was in the eyes of the not disinterested critics, the object of an ever-increasing recognition. As for the poet's critical ideas, they are a direct result of her adhesion to the theory of Art for Art's sake. Rejecting biographical, psychoanalytical and sociological approaches, she favours, rather, studies of a thematic nature. Almost all commentators, who have engaged in purely internal analysis of her works, have served her very well. Save a few rare detractors, those critics, who have analysed her writing from the point of view of the autonomy of literature, have praised it to the skies and have considered Anne Hébert to be a victorious warrior, a solitary, an iconoclast, a magician or the accredited spokeswoman of French Canada, a vestal in the exclusive service of great poetry. To sum up, the history of Anne Hébert's relations with her critics is one of an adjustment between a supply and a demand at a precise point in time of Québec's literary evolution.

INTRODUCTION*

1. *L'autonomie relative de la littérature*

Selon Jacques Dubois, l'autonomie de la littérature et sa structuration sont des phénomènes concomitants. La "conscience de la littérature comme entité séparée et comme univers sacralisé"¹ se développe "en même temps que se mettent en place des instances de légitimation et un code spécifique"¹. Parmi ces instances spécifiques, figurent notamment le salon ou la revue, qui supporte l'émergence; la critique, "susceptible d'énoncer lois et sanctions"², qui apporte la reconnaissance; l'académie, qui assure la consécration; l'école, qui intègre définitivement à l'institution et garantit la conservation. Toujours d'après Dubois, la fonction majeure de ces instances "est d'assurer la légitimité littéraire et de la reproduire à travers le crédit culturel dont elles font profiter les produits et les agents de production"³.

De son côté, Pierre Bourdieu écrit que l'univers autonomisé de la production artistique est un "univers social, doté de ses propres traditions, de ses propres lois de fonctionnement et de recrutement, donc de sa propre histoire"⁴. Il entretient cependant une relation

* Les notes sont rejetées en fin de chapitre.

d'autonomie *relative* "avec les groupes où se recrutent les consommateurs de ses produits, c'est-à-dire les différentes fractions de la classe dirigeante"⁵. Le sociologue ajoute que l'autonomie relative d'un champ spécifique "s'institue peu à peu, et sous certaines conditions, au cours de l'histoire"⁶. Dans le même ordre d'idées, Jacques Dubois précise que "l'autonomisation n'avance pas au même rythme dans tous les pays et dans tous les secteurs de l'art"⁷.

2. *L'autonomisation de la littérature québécoise (1900-1960)*

Jusque-là largement dominée par les codes français, la littérature québécoise tente péniblement de s'en émanciper au cours de la période 1900-1939⁸. Certaines instances d'une institution littéraire locale se mettent alors en place, en particulier des maisons d'édition laïques: à Beauchemin et Granger, fondées au XIX^e siècle, s'ajoutent Albert Lévesque, du Mercure, Déom, Edouard Garand, Albert Pelletier, Valiquette, la librairie Garneau. Légitimée par l'édition, particulièrement par la librairie d'Action canadienne-française de Albert Lévesque, la critique littéraire devient, selon Gilles Marcotte, "un genre littéraire conscient de son éminente dignité, qui entend traiter d'égal à égal avec les autres genres"⁹. Au début des années 1930, le critique, écrit encore Marcotte, se considère comme "un écrivain de plein droit"⁹. Peu à peu, les journaux se dotent de pages ou de chroniques littéraires. Par ailleurs, des groupes, plus ou moins contestataires, émergent (et fondent leur propre revue): l'Ecole littéraire de Montréal (*le Terroir*), d'inspiration régionaliste; le Soc, cercle littéraire d'avant-garde; la Tribu des Casoars; le groupe du *Nigog*, où se retrouvent les parisianistes; le groupe de *la Relève*, animé par de jeunes catholiques d'avant-garde qui manifestent "une opposition organisée au régionalisme"¹⁰ et se

placent "sur une longueur d'onde internationale"¹¹. Des librairies indépendantes voient le jour à Montréal, tandis que la radio et le cinéma parlant commencent, durant les années 1930, à modifier les habitudes culturelles des citoyens et à leur faire mieux découvrir les productions artistiques étrangères. Pendant ce temps, un corpus littéraire plus abondant se constitue.

Il convient pourtant de préciser que le clergé, qui dispose de tous les leviers de commande, régit la plupart des institutions. "Les dissidences ne sont pas tolérées et, dès qu'un adversaire se manifeste, il est aussitôt éliminé."¹² Considéré comme un moyen de communication, sinon de propagande, la littérature "doit promouvoir la cause de la nation canadienne-française en faisant l'éloge de son passé et de son mode de vie, et tenir à distance les ennemis qui pourraient l'attaquer"¹³. Aussi assiste-t-on à une prolifération de romans agriculturistes et d'essais régionalistes, dont les auteurs s'érigent en gardiens "des intérêts supérieurs de la race et de la nationalité"¹⁴. Mais la parution d'*Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon (1933), des *Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey (1934), de *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard (1937), de *Trente arpents* de Ringuelet (1938), marque un tournant. Tandis que *Menaud*, qui se déroule sous le signe de l'inquiétude, représente l'apogée du discours national, les autres textes dépeignent la vie paysanne sous un jour réaliste et non plus de façon idéalisée, frayant ainsi les voies au roman urbain. Quant à la poésie, elle présenterait un cas d'espèce. Se prêtant "sûrement moins bien que le roman et le conte à l'exposition d'arguments et au développement des thèses"¹⁵, elle privilégierait d'instinct "la littérature ludique caractérisée par la liberté des sujets, par l'individualisme et par la fan-

taisie "¹⁶, l'art d'écrire y devenant ainsi "un absolu qui ne saurait être subordonné à aucune autre fin, si noble soit-elle"¹⁶. Marquée par les antagonismes, écartelée entre le régionalisme et l'exotisme, on pourrait conclure que la littérature des années 1900-1939 "ne parvient pas à s'élever au-dessus des polémiques. Les écrivains ne font pas mystère de leur allégeance et leurs oeuvres constituent presque toujours des prises de position par rapport au débat de fond"¹⁷.

On s'accorde généralement pour situer les véritables débuts de l'autonomisation de la littérature québécoise vers la fin des années 1930. Précédée d'une longue crise économique, la Seconde Guerre mondiale accélère des phénomènes tels que l'industrialisation et l'urbanisation, en plus d'être l'occasion, sinon l'une des causes principales, de ce que François Ricard appelle un courant général de modernisation et de " 'rattrapage' intellectuel et artistique"¹⁸. A ce rattrapage, contribue notamment la défaite de la France, car le Québec, pendant le régime de Vichy, "prend le relais de la France libre"¹⁹, à tout le moins sur le plan culturel. Des intellectuels (poètes, romanciers, philosophes) séjournent au Québec et catalysent la transformation de l'institution littéraire québécoise dont plusieurs instances se consolident.

Dans la mesure où ils accordent une importance accrue aux phénomènes littéraires et artistiques, les journaux et les revues participent à l'institutionnalisation d'une "critique littéraire de plus en plus vigilante durant la période d'après-guerre"²⁰. Les périodiques, qui fournissent une tribune aux chroniqueurs de la vie littéraire, jouent un rôle capital dans l'accession de la littérature à l'autonomie. La critique, dans la presse quotidienne et périodique, tente de rejoindre et de former "le goût du public pour une littérature nationale"²¹. Grâce au

rôle de suppléance qu'assume le Québec pendant le régime de Vichy, le monde de l'édition se laïcise encore davantage. "En quelques années, plusieurs grands classiques français sont réédités au Québec à des prix populaires. Désormais, le grand public a accès directement à l'ensemble de la littérature française sans le tamisage du clergé"²² qui, en raison des événements, est débordé. Parallèlement, la physionomie des librairies et des bibliothèques publiques se transforme. Au cours des années 1940, le roman de moeurs urbaines apparaît comme la grande nouveauté, "parce que le narrateur se situe maintenant à l'intérieur de la ville"²³, comme la majorité des Québécois, malgré les dénégations du gouvernement Duplessis. L'arrivée d'intellectuels français favorise également des transformations radicales dans la production poétique, qui, durant la période précédente, offrait déjà des signes avant-coureurs de renouveau. La mainmise des autorités religieuses sur les esprits est partiellement compensée par la présence d'écrivains d'outre-Atlantique, qui permet, en accélérant la fin de l'académisme, "l'affranchissement des poncifs littéraires qui prévalaient jusque-là"²⁴. Un des éléments caractéristiques de la période 1940-1959 "est sans doute l'apparition des premiers écrivains à vivre de leur plume comme scripteurs, scénaristes ou réalisateurs tant à CKAC qu'à Radio-Canada ou à l'Office National du Film"²⁵. Ces écrivains contestent de plus en plus les valeurs religieuses et patriotiques prônées par l'idéologie conservatrice depuis le milieu du XIX^e siècle. Au cours de ces deux décennies, divers facteurs socio-historiques, comme l'avènement de la télévision, la montée de nouvelles élites libérales et la modernisation économique, continuent de favoriser la transformation des différentes instances de l'institution littéraire au Québec dans le sens de la laïcisation et d'une autonomisa-

tion accrue.

3. Anne Hébert et la revendication d'autonomie

En décembre 1937, au moment où Anne Hébert commence à publier dans des revues, une partie du domaine littéraire québécois est en voie de se constituer comme un champ (relativement) indépendant de la *doxa*, c'est-à-dire de l'idéologie alors dominante. Par la suite, ce processus ne cessera de s'intensifier, et l'oeuvre de Anne Hébert, comme son discours, tout en y contribuant de façon importante, en deviendra l'une des illustrations les plus significatives.

Très tôt, en effet, les stratégies de l'écrivaine s'orientent dans le sens d'une autonomisation de la littérature. Chez elle, cette revendication d'autonomie, incompatible avec le nationalisme qui triomphe dans la littérature officielle d'avant-guerre, prend l'allure d'une véritable sacralisation de l'écriture, par le transfert des valeurs de la religion vers la littérature. Devant cette volonté de sacraliser l'acte d'écrire, qui fait accéder celui-ci au rang d'absolu, on comprend que Anne Hébert récusé tout engagement social. C'est là un des aspects de la *distinction* hébertienne, qui ne manquera pas d'imprégner le style, la manière adialogique de la poète et même la critique qui s'est attachée à sa production.

Car une oeuvre comme celle de Anne Hébert (qui se présente comme une espèce de *vacuum* social) commande généralement une lecture d'adhésion, débouchant sur des analyses strictement internes, d'ordre symbolique, thématique ou structuraliste. C'est à ce niveau que se situent la plupart des ouvrages critiques qui lui ont été consacrés. Pour notre part, nous adopterons une approche sociologique, qui voudrait con-

cilier ou combiner les analyses interne et externe, dans la perspective ouverte par Pierre Bourdieu, puis approfondie par Jacques Dubois. Un des avantages de cette perspective réside dans le fait qu'elle permet d'ouvrir l'oeuvre sur le monde, de la confronter avec l'univers social où elle s'inscrit. Cette problématique tient également compte de la singularité de l'oeuvre, à la fois autonome et dépendante.

Dans cette étude, nous voudrions donc, sans négliger pour autant sa littérarité, *resituer* dans sa perspective historique et sociale une oeuvre dont son auteure récusé par ailleurs l'historicité. A cette fin, nous ne partirons pas, comme c'est si souvent le cas en critique littéraire, des oeuvres *canoniques* (poésie, théâtre, roman). Nous aborderons plutôt la production hébertienne par le biais de certains documents *paralittéraires* (scénario de film) et *métalittéraires* (entrevues, conférences, correspondance, essais), généralement considérés comme secondaires, mais qui représentent, selon nous, un accès privilégié à certains fondements essentiels de l'oeuvre canonique elle-même. Nous posons que c'est dans ces documents que la stratégie utilisée par Anne Hébert pour parvenir à la *distinction* se trouve le plus clairement explicitée. C'est là que l'écrivaine se situe, précise sa relation avec l'écriture et le monde social. Par ailleurs, c'est en étudiant les rapports qu'elle a entretenus avec les différents agents de l'institution littéraire que nous serons le plus en mesure de déterminer la position que Anne Hébert occupe dans la sphère des lettres. Cette position, que son *habitus* l'a prédisposée à occuper, influe sur ses prises de position. Au terme de notre recherche, nous proposerons quelques pistes pour l'interprétation de l'oeuvre canonique proprement dite.

NOTES

1. Jacques DUBOIS, *L'Institution de la littérature: introduction à une sociologie*, nouvelle édition revue et augmentée; Collection "Dossiers Media"; Bruxelles: Les Editions Labor, 1983, p. 20.
2. *Ibid.*, p. 44.
3. *Ibid.*, p. 87.
4. Pierre BOURDIEU, "Mais qui a créé les créateurs?", *Questions de sociologie*; Collection "Documents"; Paris: Les Editions de Minuit, 1980, p. 208.
5. *Ibid.*, p. 212.
6. *Ibid.*, p. 209.
7. J. DUBOIS, *L'Institution de la littérature*, *op. cit.*, p. 26.
8. Cette section s'inspire de l'introduction des tomes II et III du *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1980 et 1982.
9. Gilles MARCOTTE, "Les années trente: de Monseigneur Camille à la Relève", "Sur l'essai québécois contemporain", *Voix et images*, vol. V, n^o 3, p. 516 (printemps 1980).
10. Maurice LEMIRE, "Introduction à la littérature québécoise (1900-1939)", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome II (1900-1939), sous la direction de Maurice Lemire, avec la collaboration de Gilles Dorion, André Gaulin et Alonzo Le

Blanc; Montréal: Les Editions Fides, 1980, p. XXXV.

11. *Ibid.*, p. LXIX.
12. *Ibid.*, p. XIV.
13. *Ibid.*, p. LXVII.
14. *Ibid.*, p. XXXVII.
15. *Ibid.*, p. XXVII.
16. *Ibid.*, p. XXXVII.
17. *Ibid.*, p. LXVIII.
18. François RICARD, "La Métamorphose d'un écrivain: essai biographique", *Etudes littéraires*, vol. 17, n^o 3, p. 443 (hiver 1984)./ Voir aussi: Albert LE GRAND, "Lettres québécoises: une parole enfin libérée", *Maintenant*, n^{os} 68-69, pp. 267-270 (août-septembre 1967).
19. "Introduction à la littérature québécoise (1940-1959)", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome III (1940-1959), sous la direction de Maurice Lemire, avec la collaboration de Gilles Dorion, André Gaulin, Alonzo Le Blanc, Aurélien Boivin, Roger Chamberland, Kenneth Landry et Lucie Robert; Montréal: Les Editions Fides, 1982, p. XV.
20. *Ibid.*, p. XXXIX.
21. *Ibid.*, p. XL.
22. *Ibid.*, p. XV.
23. *Ibid.*, p. XVIII.
24. *Ibid.*, p. XXVII.
25. *Ibid.*, p. LXII.

CHAPITRE PREMIER

DE LA REVENDICATION D'AUTONOMIE A LA SACRALISATION DE L'ART

"Poésie, solitude rompue" est le texte d'une conférence que Anne Hébert prononça le 11 décembre 1958 à l'hôtel Queen's de Montréal, lors de la remise du prix Duvernay que le conseil général de la société Saint-Jean-Baptiste lui avait décerné le mois précédent¹. L'auteure a repris ce texte dans l'édition de ses *Poèmes* parue au Seuil en 1960.

D'une rare densité, l'essai fourmille d'images appartenant à plusieurs registres, mais qui se rapportent toutes à la poésie, dont Anne Hébert propose une définition élargie: "Tout art, à un certain niveau, devient poésie."² En fait, ce document représente une sorte d'art poétique. Entre autres éléments, l'écrivaine y précise sa relation avec l'écriture et le monde social.

Dans ce premier chapitre, nous voudrions montrer, à partir de "Poésie, solitude rompue" et de quelques autres textes, que la revendication d'autonomie s'accompagne, chez Anne Hébert, de la sacralisation de l'écriture. Cette démarche est particulièrement sensible dans "Poésie, solitude rompue" qui, selon nous, propose une conception sacrale de l'art et de l'artiste et constitue un texte sacré en soi.

A. LA REVENDICATION D'AUTONOMIE

1. *Le primat de l'art*

Anne Hébert pose que la poésie peut signifier une seconde vie³, "une seconde naissance dans la conscience de sa forme"⁴, "une vie de surcroît"⁵ pour "la beauté surabondante du monde"⁶ qui s'avère inachevé. Les êtres et les choses existent si fortement autour du poète "que toute la terre semble réclamer un rayonnement de surplus, une aventure nouvelle"⁷ ou "singulière"⁷. Or c'est à la poésie qu'il appartient de colorer "les paysages, les sensations, d'une espèce de clarté nouvelle, particulière, qui est celle même de l'émotion du poète"⁸. Grâce à la poésie, la "vérité qui était éparse dans le monde prend un visage net et précis"⁸. "Créature vivante"⁸, "incarnation singulière"⁸, la poésie "transplante la réalité dans une autre terre vivante qui est le coeur du poète"⁸. Elle n'équivaut donc pas à un quelconque objet, mais constitue plutôt un sujet, un être *singulier*, distinct, nouveau⁹, dont la réalité spécifique est "aussi vraie"¹⁰ que celle dont est doté l'univers extérieur, mais "c'est une réalité d'un autre ordre"¹¹.

Certains passages du "Torrent" éclairent cette réalité spécifique de la poésie. A l'instar de l'auteure de "Poésie, solitude rompue", François Perrault parle d'une "singulière aventure"¹², celle de sa surdité, qui s'accompagne de "la disponibilité au rêve"¹³. Dès l'instant où il devient sourd, le fils de la grande Claudine entend en lui "le torrent exister"¹³. Lorsqu'il est auprès des chutes, c'est son "image intérieure"¹⁴ que le jeune homme regarde. S'il se "penche sur le gouffre bouillonnant"¹⁴, c'est sur lui-même qu'il est penché, comme Narcisse. En se confondant avec le gouffre, il veut se "perdre en [son] aventure,

[sa] seule et épouvantable richesse"¹⁵ qui l'étonnait et le troublait naguère "par sa présence endormie"¹⁶; il consent enfin à son destin — consentement qui "ne dépend pas de [sa] volonté"¹⁷. Fondamentalement, la descente dans le torrent (dont le mugissement et la fièvre impétueuse représentent les éléments "d'un songe ou d'une oeuvre"¹⁸) figure "la descente au gouffre le plus profond de la subconscience"¹⁹. Qu'elle prenne la forme d'une oeuvre littéraire proprement dite ou celle, transposée, de l'immersion dans le torrent, la poésie, aventure singulière, individuelle, ressortirait donc au rêve et, par voie de conséquence, à l'inconscient. Elle représenterait une *surréalité*.

Dans "Poésie, solitude rompue", il est dit que la poésie posséderait plus de netteté et de précision que la réalité extérieure, dont la vérité serait éparse et demanderait par conséquent à être ordonnée, rassemblée. Bien qu'elles coexistent, poésie et réalité extérieure seraient d'inégale valeur, Anne Hébert postulant le primat de la première. Quiconque, dans la perspective adoptée par l'écrivaine, désire atteindre le domaine de l'art doit dépasser la réalité, l'art impliquant même un tel dépassement. A cet égard, un passage du *Torrent* est particulièrement éloquent: "*Une fois qu'on est engagé dans l'univers du mystère, une fois qu'on a donné son consentement profond, rien n'est plus impossible. La réalité se trouve franchie, dépassée, et les choses les plus extraordinaires ne bouleversent plus aucun ordre, ne provoquent plus d'étonnement.*"²⁰ De nouveau, on est renvoyé à une *surréalité*.

2. L'engagement moral

Anne Hébert propose la définition suivante de l'oeuvre authentique: celle "qui se contente d'être dans sa plénitude, ayant rejoint sa propre loi intérieure, dans la conscience et l'effort créateur,

et l'ayant observée jusqu'à la limite de l'être exprimé et donné"²¹. En 1945, elle formulait déjà une idée semblable. Dans "le Torrent", François Perrault, qui considère "la formation d'une tragédie ou d'une pièce de vers telle un mécanisme de principes et de recettes enchaînées par la seule volonté de l'auteur"²², confesse avoir eu à une ou deux reprises "la perception que la tragédie ou le poème pourraient bien ne dépendre que de *leur fatalité intérieure*, condition de l'oeuvre d'art"²².

A l'artiste incombe, d'après Anne Hébert, la tâche "de demeurer fidèle à sa plus profonde vérité, si redoutable soit-elle"²³. En d'autres mots, l'artiste "doit se garder d'intervenir, de crainte de fausser sa vérité intérieure"²³. Il serait pourtant plus facile et rassurant de diriger l'oeuvre de l'extérieur, "afin de lui faire dire ce que l'on voudrait bien entendre"²³, mais selon la poète, c'est ici "que la morale intervient dans l'art, avec toute sa rigoureuse exigence"²³.

Il importe de rappeler ici que nous sommes en 1958, que la Révolution tranquille n'a pas encore commencé, que la laïcisation des institutions québécoises est encore à venir. Aussi n'est-il pas étonnant que Anne Hébert s'étende sur la question encore épineuse de la séparation de la religion et de la littérature. Comme dirait Bourdieu, la question de la sujétion morale de l'écriture se pose à la littérature quand cette sujétion morale est en question.

Anne Hébert, donc, signale qu'on "a tant discuté de l'art et de la morale que le vrai problème émerge à peine d'un fatras incroyable d'idées préconçues"²³ qu'elle entend débrouiller. D'une part, la lauréate du prix Duvernay constate que, dans certains romans catholiques, plusieurs conversions "sont immorales au point de vue artistique, parce que arbitraires et non justifiées par *la logique interne de l'oeuvre*"²³.

D'autre part, comme si elle souhaitait ménager la susceptibilité de certains de ses auditeurs, elle signale que l' "artiste n'est pas le rival de Dieu"²⁴ (bien qu'il combatte l'ange), puis elle fait état du témoignage que rend peut-être "à Dieu une oeuvre authentique, comme celle de Proust"²⁵. Il est significatif que, pour étayer son propos, Anne Hébert s'appuie sur l'autorité d'auteurs français consacrés, au prestige difficilement contestable (à tout le moins dans certains cercles), tels que Char²⁶, Proust, Valéry et Camus, qui venait d'obtenir le prix Nobel de littérature.

Anne Hébert met ainsi en place une nouvelle morale qu'elle explicitera quelque vingt ans plus tard, quand le champ, ayant assez évolué, pourra le lui permettre: "Mais qu'est-ce que la morale? Ce n'est pas ce qu'on croit. Ce n'est pas une chose affichée, toute claire, toute précise, pour tout le monde. En fait, la morale, c'est un choix personnel. A un moment donné, on choisit la morale qui nous convient."²⁷. En 1958, elle se contente d'affirmer que sa nouvelle morale *artistique* peut aller à l'encontre de la morale catholique traditionnelle et de l'engagement social, la "très haute morale de l'artiste véritable ne [coïncidant] pas toujours avec l'oeuvre édifiante ou engagée"²⁸.

3. *L'engagement politique*

On aura remarqué que, dans "Poésie, solitude rompue", Anne Hébert ne fait qu'effleurer la question de l'engagement politique de l'artiste. Les circonstances expliquent en partie cette attitude. Le prix Duvernay est décerné par la Société Saint-Jean-Baptiste, vouée à la défense du nationalisme canadien-français. La lauréate aurait donc pu difficilement déclarer, comme elle le fera plus tard à un correspondant de l'AFP: "Je ne fais pas de politique, j'ai horreur de l'alignement."²⁹

Pour connaître sa pensée politique, il faut donc regarder ailleurs, se tourner notamment vers les différentes entrevues qu'elle accordera plus tard, quand elle sera devenue un personnage public.

En 1970, au moment où la crise d'octobre bat son plein, Anne Hébert refuse de préciser si elle se sent d'abord Québécoise ou Canadienne: "Ce n'est pas de la lâcheté, mais je préfère ne pas parler de ces choses-là. Je suis très *partagée*."³⁰ A Jean-Paul Kauffmann qui lui fait remarquer que tous "les écrivains québécois se sentent concernés par le problème politique"³⁰, elle répond: "Je sais. Peut-être n'ai-je pas une idée très claire sur la question. Je vis *à l'écart* de ces problèmes puisque je vis en France. La situation m'échappe. Sur le Québec, je n'ai que des bribes d'information: des amis qui reviennent, un bas de page dans *le Monde*. C'est difficile de se faire une idée"³⁰. De Robert Bourassa, elle dit: "Je n'en avais jamais entendu parler. Tout ce que j'ai appris, c'est que son cabinet était un cabinet jeune. Ça doit mettre un peu d'air frais"³⁰. Elle déclare enfin que ce qui l'a le plus frappée lors de son précédent voyage au Québec, c'est "le chômage"³⁰. Ce qu'il importe de retenir pour l'instant, c'est que Anne Hébert vit ou se sent *à l'écart*, attitude qui la définit assez bien, comme on le verra par la suite.

Puisqu'elle affirme se tenir à l'écart du problème politique québécois du fait qu'elle vit en France, on pourrait s'attendre à ce que Anne Hébert prenne position sur la politique de son pays d'adoption. Or il n'en est rien. A Andréanne Lafond qui, en 1979, l'interroge à Paris, l'écrivaine avoue *prendre ses distances* par rapport à la politique française dans laquelle elle ne se sent pas impliquée³¹. En fait, elle vit "*en marge* de la vie quotidienne du Français"³². En 1978, elle tient un

discours analogue aux intervieweurs de la revue *Québec français*: "Je suis *en marge* à Paris [...]. Je vis à Paris, mais je ne suis pas Parisienne du tout. Je suis Parisienne dans le sens que j'aime beaucoup la ville de Paris. [...] Pour moi, Paris, c'est le marché, c'est la Seine tout près de chez moi..."³³. Niant le fait d'être Parisienne tout en affirmant l'être, Anne Hébert est donc de nouveau *partagée*. De sa condition marginale, elle rend compte de la façon suivante: "Je ne suis pas astreinte à un horaire, je ne suis pas obligée de prendre les métros bondés, du matin ou du soir."³⁴ Renchérissant sur le thème de la marginalité, elle va jusqu'à confier à Andréanne Lafond qu'elle vit plus ou moins illégalement à Paris, puisqu'elle n'a même pas de carte de séjour³⁵.

Le désengagement politique de Anne Hébert ne l'empêche cependant pas de porter des jugements politiques sur ce qui se passe dans le monde: "Il y a des pays où l'injustice est particulièrement flagrante. Il y a des pays où c'est particulièrement scandaleux. Je pense par exemple aux enfants dont l'intelligence sera diminuée parce qu'ils n'ont pas été nourris..."³⁶. Par ailleurs, la poète ne refuserait pas systématiquement de signer une pétition, pourvu qu'elle soit au courant de la question, car elle n'aime pas signer "à l'aveuglette"³⁶. A Françoise Faucher qui, en 1983, lui demande quels sont les grands problèmes pour lesquels elle se sentirait prête à s'engager, Anne Hébert répond: "On pourrait faire sortir des écrivains de prison par exemple. Je trouve que c'est une chose qui s'impose..."³⁶. Cette déclaration est significative, car elle montre que si Anne Hébert est prête à s'engager, c'est d'abord dans le cadre de l'institution littéraire, à propos de problèmes ayant trait à l'écriture ou aux écrivains.

En fait, elle prend fait et cause pour l'engagement libre, c'est-à-dire personnel: "Envers soi-même, avoir choisi d'écrire"³⁷. A Françoise Faucher, elle dit: "Je suis profondément engagée dans mon travail. C'est mon plus grand engagement"³⁸. Selon elle, cette forme d'engagement littéraire débouche sur l'engagement social: "Je crois que quand on écrit, ou quand on est peintre, si on ne ménage pas sa vie pour le faire, ça devient un acte politique."³⁸ Autrement dit, tout texte, même s'il semble se situer hors du domaine de la politique, rejoint le politique d'une façon ou d'une autre. Cela équivaut à proclamer que la littérature est intrinsèquement politique, point de vue qui est, selon Anna Boschetti, "la meilleure façon de la dispenser de la politique au sens strict où l'on voudrait l'enchaîner"³⁹. Par ailleurs, la romancière, bien qu'elle ait tendance à considérer les êtres un par un, voit "aussi leur milieu avec"⁴⁰. A propos de la violence omniprésente dans ses écrits, elle précise: "Je crois qu'elle est utile d'une certaine façon. C'est certainement une volonté de ne pas accepter le monde tel qu'il est, tel qu'on l'a fait. Vouloir le refaire, c'est un geste violent"⁴¹. L'engagement, tel que le conçoit la poète, prend encore la forme suivante: "Je crois très important de nommer le 'Canada français' à haute voix"⁴².

4. *La porte-parole*

Dans "Poésie, solitude rompue", Anne Hébert dit du poète qu'il "lutte avec la terre muette et [...] apprend la résistance de son propre coeur tranquille de muet, n'ayant de cesse qu'il n'ait trouvé une voix juste et belle pour chanter les noces de l'homme avec la terre"⁴³. La poète, dans un autre petit essai, paru en 1960, analyse le mutisme séculaire qu'on impute aux Canadiens français. Elle pose que pendant

"des générations nous nous sommes plus ou moins tus comme des trappistes contrariés"⁴⁴. Elle explique ce silence par une carence linguistique:

*La langue française parlée dont nous avons fait provision en 1759 était sans doute simple et frustrée. Le vocabulaire paysan ne manquait pas de richesse colorée et de variété brute. Nous avons plus ou moins conservé tout cela, accueillant des anglicismes, ajoutant quelques expressions de notre cru, bien inventées selon notre vérité la plus concrète. Mais nous avons perdu le fil de l'évolution de la langue française moderne.*⁴⁵

Autrement dit, nous "refusons de parler une langue d'adulte, nous cramponnant de toutes nos forces au petit nègre d'une enfance archaïque"⁴⁶. En fait, le Canadien français s'exprime dans une "langue puérile, équivoque et humiliée"⁴⁶. Anne Hébert convient que lorsqu'il "s'agit de simple technique nous apprenons très vite les termes précis, les expressions justes, même s'il faut souvent les importer d'une langue étrangère"⁴⁷. Mais elle s'empresse d'ajouter: "Quand il est question de nommer la vie tout court (amour, haine, ennui, joie, deuil, chimère, colère, saison, mort), cette chose étonnante qui nous est donnée sans retour, nous ne pouvons que balbutier. [...] Il y a là un terrible décalage entre la vie vécue et la vie exprimée, que nous ne pouvons accepter sans révolte"⁴⁷. Le pronom personnel *nous* désigne ici l'artiste et l'écrivain à qui il appartient, selon Anne Hébert, "de saisir ce que peut avoir à la fois de pathétique et de passionnant, cette prise de conscience et cette recherche de la vérité, dans la lumière de l'expression retrouvée"⁴⁷. En 1971, elle soutiendra que ce sont les poètes et les écrivains du Canada français qui, les premiers, ont rompu le silence, "avant les hommes politiques, vers la libération"⁴⁸. Conséquemment, "le Canada français, qui a été longtemps muet, doit [...] beaucoup aux mots. Il y a une génération de poètes extraordinaires qui disent le pays"⁴⁹, mais de façon fort différente de ceux des générations précédentes. Anne Hébert, dont la langue, loin d'être puérile, équivoque et

humiliée, est celle d'une adulte, s'exprime, de l'aveu même de Jeanne Lapointe, "avec l'accent canadien *cultivé*"⁵⁰. Ainsi figure-t-elle parmi ces artistes, poètes et écrivains capables d'élocution à l'intention desquels elle a réservé une place. En somme, pour elle, comme elle le dira en 1978, le fait d'écrire "a été certainement un désir de prendre la parole, à une époque où [elle habitait] un pays qui était pas mal emmuré et pas mal muet"⁵¹.

La façon dont l'écrivaine présente les faits dans ce petit essai est particulièrement révélatrice. Elle commence par signaler le mutisme caractérisant, selon elle, les Canadiens français, tout à fait démunis au point de vue linguistique. Or pour elle, il est important de nommer la vie. Il y a donc un vide, une place à occuper, qu'elle attribue à l'artiste. Celui-ci (et, par voie de conséquence, Anne Hébert elle-même) est promu porte-parole; il se trouve, pour reprendre la formule de la poète, investi de la "fonction de la parole"⁵². Ainsi un désir personnel, celui d'écrire, est érigé en besoin, en nécessité collective: devenir le truchement de tout un peuple. (Dans le chapitre V, nous verrons d'ailleurs que la critique privilégie cette image du porte-parole dans la représentation qu'elle donne de Anne Hébert⁵³.)

5. *L'autonomie de l'art*

Nous avons vu que Anne Hébert postule la propre loi intérieure, la logique interne de l'oeuvre d'art authentique, la fatalité intérieure du poème ou de la tragédie. Elle fait même de la conformité du texte littéraire à cette loi, logique ou fatalité intérieure, la condition *sine qua non* de l'oeuvre d'art. Par ailleurs, le poète, par son effort pour cerner, saisir et projeter hors du temps l'instant présent, "tend, de toutes ses forces, vers l'absolu"⁵⁴, c'est-à-dire vers ce "qui

existe indépendamment de toute condition ou de rapport avec autre chose"⁵⁵. Dans une telle perspective, le rôle de l'artiste véritable consiste à livrer passage et "donner forme"⁵⁶ à sa vérité intérieure. Au terme du processus *créateur*, celle-ci se transforme, quand on ne l'a pas dirigée de l'extérieur, quand on l'a soustraite à toute forme d'engagement politique ou religieux, en vérité poétique ou romanesque. A l'inverse, quelques écrivains, en lui faisant servir une cause extérieure à l'oeuvre elle-même, falsifient "parfois sans vergogne la vérité poétique ou romanesque dont ils ont à rendre compte"⁵⁶.

Une fois de plus, Anne Hébert oppose nettement l'intérieur et l'extérieur, l'interne et l'externe, le profond et le superficiel, le juste ou l'authentique et le faux, l'exigeant et le facile, la poésie et la réalité, l'art libre et l'art engagé. L'oeuvre d'art, dotée de plénitude, se suffisant à elle-même, composerait un univers autonome, sinon étanche, régi par ses propres lois. Cet univers n'aurait aucun compte à rendre à la réalité extérieure (qu'elle soit d'ordre politique, moral ou religieux), dont il devrait même se garder, puisque celle-ci pourrait fausser la vérité poétique ou romanesque. Ainsi se trouve affirmée la théorie de *l'art pour l'art*, "portant en lui sa propre justification"⁵⁷. Se trouve par le fait même élevée la clôture du champ artistique "qui ne peut subsister [écrit Marc Angenot] qu'en niant largement sa dépendance à la symbolique générale, en assurant sa compartimentation et en spécifiant fortement ses enjeux"⁵⁸. Ce faisant, Anne Hébert se trouve à consolider, en littérature québécoise, l'émergence d'une institution possédant, selon les termes de Bourdieu, "sa logique propre, les titres, l'hermine et la toge, la chaire, le verbe rituel, la croyance des partisans, etc."⁵⁹

B. LA SACRALISATION DE L'ART

Jacques Dubois signale que la littérature autonomisée "s'entoure d'un discours à connotations religieuses"⁶⁰. A cet égard, un texte comme "Poésie, solitude rompue" est particulièrement révélateur.

D'entrée de jeu, notons en effet que plusieurs termes dont se sert Anne Hébert ressortissent au vocabulaire religieux: *absolu, ange, catholiques, clochers, conversions, créateur, création, créature, Dieu, don, édifiante, grâce, immorales, incarnation, morale, mystérieuse, mystérieux, sacré, salut, ténèbres, vérité*.

Le texte renferme même deux actes ou professions de foi en bonne et due forme:

*Et je crois qu'il n'y a que la véhémence d'un très grand amour, lié à la source même du don créateur, qui puisse permettre l'oeuvre d'art, la rendre efficace et durable.*⁶¹

*Et moi, je crois à la vertu de la poésie, je crois au salut qui vient de toute parole juste, vécue et exprimée. Je crois à la solitude rompue comme du pain par la poésie.*⁶²

Dans cet univers où prévaut "la foi au miracle"⁶³, qui peut aller jusqu'au martyre, le poète sait pertinemment qu'il exerce son activité "au risque même de périr"⁶⁴.

"Poésie, solitude rompue" contient aussi quelques références à *l'Ancien Testament*. On y voit le poète luttant "avec l'ange dans la nuit"⁶⁴. Pour sa part, François Perrault, dans "le Torrent", s'exclame: "Ah! quel combat atroce m'a meurtri! Ai-je combattu corps à corps avec l'Ange?"⁶⁵. Le chapitre 32 de la *Genèse* raconte la lutte, en pleine nuit, de Jacob avec Dieu. Evoquant le même combat, le prophète Osée parle d'une lutte avec Dieu, puis il ajoute: "Il lutta avec un ange et

l'emporta"⁶⁶. Le texte de la *Genèse* précise que Jacob, qui a triomphé de son adversaire, a été blessé au cours de l'affrontement. Dans "Poésie, solitude rompue", deux mentions de blessure flanquent aussi l'allusion à l'épisode biblique. Ajoutons enfin que ce thème de la *lutte* se rencontre dans la plupart des textes de Anne Hébert.

L'atmosphère qui se dégage de "Poésie, solitude rompue" rappelle étrangement celle des premières pages de la *Genèse*. Les deux énoncés décrivent l'origine, la source, le commencement. En fait, ils constituent deux récits de création: celle du monde et celle de la poésie. Par cet aspect cosmogonique, l'essai de Anne Hébert s'apparente donc au mythe tel que le définit Mircea Eliade⁶⁷. Anne Hébert y parle "des premiers jours du monde"⁶⁸, de "tous ces paysages d'avant l'homme"⁶⁸, de "cette parole confuse qui s'ébauche dans la nuit"⁶⁸, "des premières voix de notre poésie"⁶⁸. Elle évoque encore les "six premiers jours du monde"⁶⁸, ainsi que "le repos du septième jour"⁶⁸.

Ces deux thèmes bibliques — la *lutte* et la *création du monde* — peuvent être lus comme des figures de la position de Anne Hébert dans l'institution littéraire. En effet, Bourdieu accorde à la lutte une place centrale dans sa description des mécanismes des champs, où selon lui, s'opposent toujours, à ceux qui monopolisent le capital spécifique caractéristique d'un champ donné (et qui sont inclinés à des stratégies de conservation tendant à la défense de l'*orthodoxie*), des agents moins pourvus (qui sont souvent les nouveaux venus), "enclins aux stratégies de subversion — celles de l'*hérésie*"⁶⁹. Or cette subversion hérétique, ajoute Bourdieu, "se réclame du retour aux sources, à l'origine, à l'esprit, à la vérité du jeu, contre la banalisation et la dégradation dont il a fait l'objet"⁷⁰. Dans cette perspec-

tive, tout poète nouveau lutterait contre les anciens pour se créer une place à l'intérieur du champ artistique.

Mais revenons au discours religieux de "Poésie, solitude rompue". Afin de rendre compte de la poésie, Anne Hébert y fait souvent appel à la symbolique sacramentaire. Une première image se rapporte au mariage: c'est celle, déjà citée, du poète qui n'a de cesse "qu'il n'ait trouvé une voix juste et belle pour chanter les noces de l'homme avec la terre"⁷¹, sans condescendre pour autant à la poésie du terroir. Ces noces ne sont pas sans rappeler le mariage du seigneur et de sa terre, dont il porte incidemment le nom.

Des allusions à l'eucharistie sont également présentes. Selon Anne Hébert, la poésie "est soif et faim"⁷², plus précisément "pain et vin"⁷². Un poème, publié en 1942, dit que le pain est de l'ordre du mystère⁷³, au même titre que la poésie. Quant au vin, il "figure [...] la grâce"⁷⁴. Dans

*les Espèges
De la Communion*⁷⁵,

l'écrivaine découvrait

*les vignobles français
Et les plaines d'or du Canada*⁷⁶

ou, comme le dit le poème intitulé "le Miroir" (d'abord paru en février 1940), les

*trésors, exotiques
Et d'alentour*⁷⁷.

Autrement dit, il fallait à Jésus

*les deux France
Pour y déposer [son] Eucharistie*⁷⁸,

comme il les faudra plus tard à Anne Hébert pour y déposer sa prose et sa poésie. Est-il besoin de préciser que le pain et le vin représentent les deux substances impliquées dans le mystère de la transsubstantiation

grâce auquel elles deviendront la chair et le sang du Christ? Or dans "Poésie, solitude rompue", Anne Hébert affirme que la poésie s'accomplit à même la propre substance du poète, "comme sa chair et son sang"⁷⁹. Cette dernière affirmation contient en germe un renversement de la représentation du poète. En effet, la poésie se développant à même la propre substance de l'artiste peut déboucher sur le vampirisme — le vampire constituant l'image inversée, le négatif du poète-sacerdos.

L'essai se termine par la comparaison suivante: "La solitude rompue comme du pain par la poésie"⁸⁰. Cette comparaison fait penser à l'évangile de Luc, plus précisément au chapitre 24 où l'auteur relate la rencontre entre les disciples d'Emmaüs et le Christ récemment ressuscité. Il y est précisé que ceux-là reconnaissent leur maître "à la fraction du pain"⁸¹. La fraction du pain consacré, de même que la rupture de la solitude, seraient des facteurs de reconnaissance et de salut.

Le rapprochement entre la poésie et l'eucharistie est intéressant dans la mesure où il introduit dans un univers magique, plus particulièrement alchimique, toujours sacré par conséquent. Le prêtre, l'alchimiste et le poète réalisent tous une opération de transsubstantiation. En particulier, le poète transmue les mots de tous les jours en mots d'apparat. Dans un tel cas, écrit Bourdieu, "la nature et la valeur sociale de l'objet se trouvent changés [*sic*] sans que soit en rien modifiée"⁸² son apparence.

Dans *Le Torrent*, s'annonce déjà ce thème de la "métamorphose profonde"⁸³, notamment chez le personnage de Dominique, la paralytique envoûtée par la danse (qu'elle ne sépare pas de la marche) à laquelle l'initie Ysa. Comme enchantées par les sauts et les bonds du danseur, l' "angoisse de cet oppressant jour d'aujourd'hui décante sa poésie,

l'heure présente se dépayse, *se transmue* et devient l'après-midi d'un faune"⁸⁴. Dans ce cas précis, l'heure ordinaire, grâce à l'art, se convertit en temps mythologique, nommément en l'après-midi d'un faune qu'ont célébré Mallarmé, Debussy et Nijinski.

Ajoutons enfin que Anne Hébert utilise dans "Poésie, solitude rompue" certains termes, dont *enchantement*, *subjugué*, *vertu*, qui ressortissent à la magie. (Nous reviendrons à l'image de l' "éternelle communion"⁸⁵ lorsque nous préciserons, dans le chapitre IV, la position de Anne Hébert face à la critique littéraire⁸⁶.)

Pour l'instant, on notera une autre analogie utilisée par Anne Hébert (dans "Poésie, solitude rompue") pour désigner la poésie: celle du sacerdoce. La poésie, écrit l'auteure, "*appelle* au fond du coeur"⁸⁷, et l'artiste est cet être qui "demeure attentif à l'*appel* du don en lui"⁸⁸. Cette représentation apparente le poète au prêtre, c'est-à-dire à celui qui a répondu à une vocation. Pour illustrer son propos, Anne Hébert se réfère à Proust⁸⁹, qui "entre en littérature comme d'autres entrent en religion"⁹⁰ et qui, tel un nouvel hermétiste, change ses chagrins en idées, cette transformation dégageant "subitement de la joie"⁹¹. Dans la mesure où la poésie appelle, *souffle* au fond de son coeur, on peut également associer le poète à un auteur inspiré, comme ceux qui ont composé *la Bible*. Dans le poème intitulé "Communion", ce poète peut adresser à Dieu la prière suivante:

*Guidez ma main,
Soyez la main elle-même,
Moi, je veux bien être le crayon.*⁹²

Quant aux oeuvres d'un tel artiste, elles seront rien de moins que sacrées.

En somme, "Poésie, solitude rompue" pose que la poésie est régie par ses propres lois, c'est-à-dire qu'elle forme une entité autonome et sacrée, se situant du côté de l'absolu. Par voie de conséquence, cette entité oppose une fin de non-recevoir à la réalité extérieure, refuse toute forme d'engagement et se meut dans une espèce de *vacuum* social. Quant au poète "inutile"⁹³, être distingué qui manipule la "poudre d'or"⁹⁴ et les "[grains] d'or"⁹⁴, Anne Hébert fait de lui une personne consacrée, ointe, élue — prêtre ou "Vestale au temple"⁹⁵, qui se changera plus tard, par une inversion sacrilège, en marginal ou délinquant (possédé d' "un Dieu noir"⁹⁶ ou inspiré par lui): criminel, vampire, sorcière.

À l'égard de la religion, l'attitude personnelle de Anne Hébert est *ambivalente*. En 1982, elle avoue à Brigitte Morissette être "[profondément] religieuse mais non pratiquante"⁹⁷. La même année, elle admet, devant Françoise Faucher, avoir "été très marquée par la religion de [son] enfance"⁹⁸. Du même souffle, elle se dit "profondément mystique"⁹⁸, mais s'empresse d'ajouter (en se référant à Rimbaud): "On peut être un mystique païen"⁹⁸. À l'intervieweuse qui s'enquiert de la présence de Dieu dans sa vie, l'écrivaine répond: "Je voudrais croire en Dieu"⁹⁹. À Andréanne Lafond qui, en 1979, cherche à savoir si elle est croyante, elle déclare: "Je voudrais bien l'être"⁹⁹. La journaliste demande alors si l'utilisation du conditionnel implique qu'elle a perdu la foi. "J'ai la nostalgie de la foi que j'ai eue"¹⁰⁰, répond Anne Hébert, qui précise ensuite que c'est à compter du décès de sa soeur Marie, survenu le 27 juillet 1952, qu'elle a commencé à remettre sa foi en question.

Du Dieu qu'on rencontre chez Anne Hébert, Jeanne Lapointe

affirme qu'il s'agit d'un être "touchant comme une légende de famille, mais si peu fondé en vérité, si illusoire, qu'il ne résistera pas à la fin de l'enfance"¹⁰¹. Dans la plaquette qu'il consacre à l'oeuvre de Anne Hébert, Guy Robert signale l' "épuration progressive, et parfois douloureuse, du thème de Dieu"¹⁰². A l'instar de la poète, le critique constate que " ' le recours à Dieu est périmé' "¹⁰³. Or nous croyons que l'écriture occupe, dans la production hébertienne, la place laissée vacante par le retrait de Dieu. Il s'y produit un transfert du sacré de la religion vers la littérature — opération que le processus d'autonomisation de la littérature autorise ou facilite. Telle est du moins l'une des conclusions que nous tirons de l'analyse de "Poésie, solitude rompue", texte contemporain du moment où l'écrivaine, qui vient d'émerger dans les champs littéraires de France et du Québec, commence à être consacrée.

NOTES

1. Pierre PAGE, *Anne Hébert*; Collection "Ecrivains Canadiens d'Aujourd'hui", n^o 3; Montréal et Paris: Les Editions Fides, 1965, p. 24.
2. Anne HEBERT, "Poésie, solitude rompue", *Poèmes*; Paris: Les Editions du Seuil, 1960, p. 68.
3. A propos de la danse à laquelle se livre Dominique, la narratrice de "L'Ange de Dominique" écrit notamment ceci: "Un peu de temps encore et les pieds continuent la cadence comme dans *une seconde vie*, comme dans un rêve". (Anne HEBERT, "L'Ange de Dominique", *Le Torrent*; Collection "L'Arbre", vol. 1; Montréal: Les Editions HMH, Ltée, 1963, p. 105. — C'est nous qui soulignons.)
4. *Ibid.*, p. 104.
5. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", p. 67.
6. *Ibid.*, p. 68.
7. *Ibid.*, p. 67.
8. *Ibid.*, p. 68.
9. Cette façon d'envisager la poésie s'apparente aux vues que Gaston BACHELARD expose dans l'introduction de *la Poétique de l'espace*. Dans sa nouveauté, son activité, l'image poétique, qui a un être, un dynamisme propres, relève "d'une ontologie directe". (Cinquième édition; Section "Bibliothèque de Philo-

sophie Contemporaine"; Paris: Les Presses Universitaires de France, 1967, p. 2.) L'ouvrage de BACHELARD fut publié pour la première fois en 1957.

10. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", p. 68.
11. André VANASSE, "L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert", *Voix et images*, vol. VII, n^o 3, p. 441 (printemps 1982).
12. A. HEBERT, "Le Torrent", *Le Torrent*, p. 10.
13. *Ibid.*, p. 29. — Dans "l'Ange de Dominique", la narratrice accole *seconde vie* et *rêve*. Voir ci-dessus, note 3.
14. A. HEBERT, "Le Torrent", *Le Torrent*, p. 57.
15. *Ibid.*, p. 65.
16. *Ibid.*, p. 22.
17. *Ibid.*, p. 57.
18. *Ibid.*, p. 33.
19. *Ibid.*, p. 48.
20. A. HEBERT, "L'Ange de Dominique", *Le Torrent*, p. 96. — C'est nous qui soulignons. Nous verrons plus loin, dans le chapitre IV, que l'écrivaine définit l'*aventure* poétique en termes de mystère. On pourrait donc récrire la citation comme suit: Une fois qu'on est engagé dans l'aventure de la poésie (ou de l'art), la réalité se trouve franchie, dépassée.
21. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", pp. 70-71. — C'est nous qui soulignons.
22. A. HEBERT, "Le Torrent", *Le Torrent*, p. 24. — C'est nous qui soulignons.
23. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", p. 70. — C'est nous qui soulignons.
24. *Ibid.*, p. 69.
25. *Ibid.*, p. 70.

26. A propos de René CHAR, Gilles MARCOTTE écrit: "Aucun autre poète français du vingtième siècle, peut-être, n'a eu au Québec une présence si forte, une action — souterraine, par l'exemple, plutôt que par l'influence et la citation — si soutenue". ("René Char le résistant", *Liberté*, vol. 26, n^o 1, p. 47 (février 1984.))
27. A. VANASSE, "L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert, *Voix et images*, p. 444.
28. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", p. 70.
29. AFP, "Anne Hébert vole la vedette au Festival international du Livre", *Le Droit*, Ottawa, p. 15 (samedi 29 mai 1971).
30. Jean-Paul KAUFFMANN, "De Paris, elle réinvente le Québec", "Perspectives", *La Presse*, Montréal, p. 10 (samedi 12 décembre 1970). — C'est nous qui soulignons.
31. Andréanne LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*; Production Radio Québec. Enregistrée en mars 1979, l'émission a été télédiffusée pour la première fois en mai 1979.
32. J.-P. KAUFFMANN, "De Paris, elle réinvente le Québec", *La Presse*, p. 10. — C'est nous qui soulignons.
33. Cécile DUBE, Maurice EMOND, Christian VANDENDORPE, "Entrevue", "Dossier Anne Hébert", *Québec français*, n^o 32, p. 35 (décembre 1978). — C'est nous qui soulignons.
34. J.-P. KAUFFMANN, "De Paris, elle réinvente le Québec", *La Presse*, p. 10.
35. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
36. Françoise FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne... Mais écrire résume tout cela.' ", "Interview", *L'Actualité*, p. 15 (février 1983). — Si ces enfants n'ont pas été nourris, non seulement leur intelligence serait-elle diminuée, mais ils seraient morts.
37. AFP, "Anne Hébert vole la vedette au Festival international du Livre", *Le Droit*, p. 15.

38. F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...'", *L'Actualité*, p. 15.
39. Anna BOSCHETTI, *Sartre et "les Temps modernes": une entreprise intellectuelle*; Collection "Le Sens Commun"; Paris: Les Editions de Minuit, 1985, p. 144.
40. Pierre SAINT-GERMAIN, "Anne Hébert: 'Mes personnages me mènent par le bout du nez' ", "Cahier arts et lettres", *La Presse*, Montréal, p. 3 (samedi 21 décembre 1963).
41. A. VANASSE, "L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert", *Voix et images*, p. 445.
42. AFP, "Anne Hébert vole la vedette au Festival international du Livre", *Le Droit*, p. 15.
43. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", p. 67.
44. Anne HEBERT, "Quand il est question de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier", "Supplément littéraire", première section, *Le Devoir*, Montréal, p. 9 (samedi 22 octobre 1960). — Onze ans plus tard, elle exprime la même idée: "Nous avons vécu enfermés dans le silence". (AFP, "Anne Hébert vole la vedette au Festival international du Livre", *Le Droit*, p. 15.)
45. A. HEBERT, "Quand il est question de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier", *Le Devoir*, pp. 9 et 12.
46. *Ibid.*, p. 9.
47. *Ibid.*, p. 12.
48. AFP, "Anne Hébert vole la vedette au Festival international du Livre", *Le Droit*, p. 15.
49. Gisèle TREMBLAY, "Une entrevue exclusive avec Anne Hébert: Kamouraska ou la fureur de vivre", *Le Devoir*, Montréal, p. 13 (samedi 12 juin 1971).
50. Jeanne LAPOINTE, "Note explicative: Une petite aventure en littérature expérimentale", in: Anne HEBERT et Frank SCOTT, *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, pré-

sensation de Jeanne Lapointe, préface de Northrop Frye; Collection "Sur Parole"; Montréal: Les Editions HMM Limitée, 1970, p. 29. — C'est nous qui soulignons.

51. C. DUBE *et al.*, "Entrevue", *Québec français*, p. 33.
52. A. HEBERT, "Mystère de la parole", *Poèmes*, p. 75. — La "fonction de la parole" est également évoquée dans *les Fous de Bassan* par le révérend Nicolas Jones, lui-même investi de cette fonction, en sa qualité de pasteur. (Paris: Les Editions du Seuil, 1982, p. 25.)
53. Voir ci-dessous, p. 152.
54. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", p. 69.
55. Paul ROBERT, *Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition; Paris: Dictionnaire Le Robert, 1977, p. 8 (article *absolu*).
56. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", p. 70.
57. P. ROBERT, *Petit Robert*, p. 107 (article *art*).
58. Marc ANGENOT, *Intertextualité, interdiscursivité, discours social*, p. 8. — Ce texte représente le développement d'une communication faite lors du colloque *Interdiscursivité et discours social*, tenu à l'université McGill, les 25 et 26 novembre 1982.
59. P. BOURDIEU, "Une science qui dérange", *Questions de sociologie*, p. 32.
60. J. DUBOIS, *L'Institution de la littérature*, p. 23.
61. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", p. 68
62. *Ibid.*, p. 71.
63. A. HEBERT, "La Robe corail", *Le Torrent*, p. 122.
64. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", p. 69.
65. A. HEBERT, "Le Torrent", *Le Torrent*, p. 36.
66. *Osée*, 12, 5, *Traduction oecuménique de la Bible*, comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament, traduits sur les textes ori-

ginaux hébreu et grec, avec introduction, notes, références et glossaire; Paris: La Société Biblique Française et les Editions du Cerf, 1972 et 1975, p. 696.

67. "Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des 'commencements'. Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment: une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une 'création': on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à *être*. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé *réellement*, de ce qui s'est pleinement manifesté. Les personnages des mythes sont des Etres Surnaturels. Ils sont connus surtout par ce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des 'commencements'. Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoilent la sacralité (ou simplement la 'sur-naturalité') de leurs oeuvres. En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irrupsions du sacré (ou du 'sur-naturel') dans le Monde." (Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*; Collection "Idées", n^o 32; Paris: Les Editions Gallimard, 1963, p. 15.)
68. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", p. 71.
69. P. BOURDIEU, "Quelques propriétés des champs", *Questions de sociologie*, p. 115.
70. *Ibid.*, p. 116.
71. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", p. 67.
72. *Ibid.*, p. 71.
73. A. HEBERT, "Six petits poèmes pour la semaine sainte", *Les Songes en équilibre*; Montréal: Les Editions de l'Arbre, 1942, p. 138.
74. *Ibid.*, p. 139.
75. *Ibid.*, p. 140.
76. *Ibid.*, p. 139.

77. A. HEBERT, "Le Miroir", *Les Songes en équilibre*, p. 47.
78. A. HEBERT, "Six petits poèmes pour la semaine sainte", *Les Songes en équilibre*, p. 139.
79. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", p. 67.
80. *Ibid.*, p. 71.
81. *Luc*, 24, 35, *Traduction oecuménique de la Bible*, p. 1476.
82. P. BOURDIEU, "Mais qui a créé les créateurs?", *Questions de sociologie*, p. 219.
83. A. HEBERT, "Le Printemps de Catherine", *Le Torrent*, p. 133.
84. A. HEBERT, "L'Ange de Dominique", *Le Torrent*, p. 89. — C'est nous qui soulignons.
85. A. HEBERT, "Communion", *Les Songes en équilibre*, p. 120.
86. Voir ci-dessous, p. 120.
87. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", p. 67. — C'est nous qui soulignons.
88. *Ibid.*, p. 69. — C'est nous qui soulignons.
89. *Ibid.*, pp. 67 et 70.
90. Formule de André MAUROIS, citée sans référence par François BILODEAU, *Balzac et le jeu des mots*; Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. VIII.
91. Marcel PROUST, "Le Temps retrouvé", *A la recherche du temps perdu*; Collection "Le Livre de Poche", n^o 2128; Paris: Les Editions Gallimard, 1954, p. 270.
92. A. HEBERT, "Communion", *Les Songes en équilibre*, p. 119.
93. A. HEBERT, "L'Oiseau du poète", *Les Songes en équilibre*, p. 154. — On pourrait considérer ce poème comme l'ébauche de "Poésie, solitude rompue".
94. A. HEBERT, "L'Oiseau du poète", p. 151.
95. *Ibid.*, p. 155.
96. A. HEBERT, "Un Grand mariage", *Le Torrent*, p. 207.

97. Brigitte MORISETTE, "Lointaine et proche Anne Hébert, prix Fémina 82", *Châtelaine*, p. 50 (février 1983).
98. F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...' ", *L'Actualité*, p. 14.
99. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
100. *Loc. cit.* — Françoise FAUCHER a droit à une réponse semblable: "J'aimerais bien [croire en Dieu], parce que ça donne un sens, une certaine ordonnance à la vie, ça donne un sens à des choses; mais ce n'est pas un acte de foi, plutôt un acte d'espérance, une certaine nostalgie." ("Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...' ", *L'Actualité*, p. 14.)
101. Jeanne LAPOINTE, "Quelques apports positifs de notre littérature", in: *Présence de la critique: critique et littérature contemporaines au Canada français*, textes choisis par Gilles Marcotte; Montréal: Les Editions Hurtubise HMH, Ltée, 1966, p. 117. — Ce texte a d'abord paru dans la revue *Cité libre* en 1954.
102. Guy ROBERT, *La Poétique du songe: introduction à l'oeuvre d'Anne Hébert*; Collection "Les Cahiers", cahier n^o 4; Montréal: L'Association Générale des Etudiants de l'Université de Montréal, 1962, p. 33.
103. *Ibid.*, p. 36.

CHAPITRE II

LA GENESE D'UNE VOCATION

Anne Hébert a à la fois peu et beaucoup dit de ses propres années de formation. Au cours des nombreuses entrevues qu'elle a accordées depuis qu'elle est devenue une écrivaine consacrée, elle montre, entre autres choses, en quoi la vie dans sa famille, les connaissances acquises par son éducation, les influences littéraires subies et même son expérience professionnelle ont pu la disposer à devenir l'écrivaine qu'elle est. Dans ce chapitre, nous tenterons de faire la synthèse des renseignements contenus dans ces sources éparses et de tracer le tableau de ce qu'a pu être, chez Anne Hébert, la préparation à l'écriture, en ne perdant pas de vue que de telles sources sont non seulement de seconde main, mais fortement marquées par les stratégies que l'écrivaine, après coup, y déploie pour accréditer aux yeux du public une certaine image d'elle-même, conforme à la vision qu'elle se fait de la vérité et de la valeur littéraires.

A. LA FAMILLE HEBERT

La famille de Anne Hébert constituait un milieu bourgeois ou

petit bourgeois très fermé¹. Le père était à la fois avocat, fonctionnaire et professeur.

*Avocat de 1910 à 1913, il devient fonctionnaire, et occupe les postes de secrétaire au Bureau des statistiques de la Province de Québec, de secrétaire au Ministère des Travaux publics et du Travail, de publiciste du gouvernement du Québec. En 1940, il est nommé directeur général du Tourisme et de la publicité. Tout en vaquant à ses nombreuses occupations, il donne des cours de rhétorique française et anglaise au Collège de Sillery et à l'Université Laval.*²

Anne Hébert admet qu'elle connaît "bien la bourgeoisie"³, notamment "la bourgeoisie janséniste"³, qui "à la manie de tout cacher"³. Face à son milieu, l'écrivaine est partagée. Tout en étant "fascinée par la pureté trompeuse de la bourgeoisie"⁴, elle s'en distancie dans la mesure où elle croit "y avoir échappé"⁵. On peut reconnaître là "la 'distance au rôle' impliquée [selon Bourdieu] dans les rôles bourgeois"⁶.

La vie familiale des Hébert était très intense⁷, notamment sur le plan culturel. Les déclarations de la poète en ce qui a trait au climat littéraire régnant dans la maison paternelle sont explicites. Elle mentionne à Jean-Paul Kauffmann que son "père écrivait"⁸. Il "était connu comme critique littéraire. Il avait publié des poèmes"⁹ et des essais.

Maurice-Lang Hébert a effectivement publié une suite poétique intitulée *le Cycle de Don Juan*, qui, de l'avis de Laurent Mailhot, n'est pas complète. Ce dernier estime que la passion de Don Juan, "non pas lumineuse et sèche, mais sentimentale, est celle d'une âme chrétienne aux prises avec un corps dissident"¹⁰. Mais c'est surtout comme critique que le père de Anne Hébert est connu. Il a fait éditer trois recueils de ses articles d'abord parus dans des revues (dont *le Terroir*

et *le Canada français*): *De livres en livres. Essais de critique littéraire*, 1929; *Et d'un livre à l'autre. Nouveaux essais de critique littéraire*, 1932; *Les Lettres au Canada français*, 1^{re} série, 1936.

"Disciple avoué de monseigneur Camille Roy, qu'il se plaisait à louer à toute occasion [...], Maurice Hébert [selon Jacques Cotnam] conçoit la critique littéraire en des termes souvent voisins de ceux de son maître"¹¹. Ainsi souligne-t-il la nécessité de mettre la littérature au service de la vie et de la liberté nationales du Canada français: " 'Notre littérature vaudra ce que vaut la race; nos écrivains, en une très large mesure, ce que vaut leur patriotisme.' "¹² Il répète volontiers "que la littérature est 'fonction de notre survie ethnique, — où servir deviendrait *le mot d'ordre*' "¹³. En outre, il insiste, au dire de Cotnam, "sur la nécessité pour le critique canadien-français de se montrer sympathique et indulgent à l'égard des oeuvres de ses compatriotes, oeuvres qu'il considère comme autant de jalons d'une littérature nationale naissante"¹³, ce qui ne l'empêche pas de prévenir le lecteur lorsqu'un livre "lui paraît d'une morale douteuse"¹³. Il ne faudrait cependant pas voir en Maurice Hébert un doctrinaire. S'il est sans conteste un bon catholique, la religion, tel qu'il la conçoit, ne l'empêche pas, comme le remarque Jane Everett, "de signaler les abus de la doctrine chrétienne"¹⁴. Par ailleurs, la conception que Hébert se fait de la littérature canadienne-française n'est pas purement statique. Toujours d'après Jane Everett, il croit plutôt qu'elle insufflera (tôt ou tard) son propre dynamisme à la pensée nationale authentique qu'elle aide à créer. En attendant ces jours de renouveau, Hébert se plaint de ce qu'au Québec on ait peur des idées et craigne, selon le mot de Cotnam, "ce qui sort des sentiers battus"¹⁵; il déplore

qu'à "l'originalité et à l'imagination on préfère l'inertie"¹⁵. En 1945, il va même jusqu'à saluer l'idée de nouveauté: "L'esprit des nôtres s'orientera vers de nouvelles formes d'Art. Il s'y oriente déjà, grâce à Dieu! Et c'est une condition de la vie littéraire. Le pendule doit osciller."¹⁶

La position critique de Maurice Hébert, qu'on pourrait qualifier d'*ambivalente*, transparaît à travers les jugements qu'il a portés sur l'oeuvre de Saint-Denys Garneau. En 1939, Hébert commente *Regards et Jeux dans l'Espace* dans *le Canada français*, une publication de l'Université Laval. Parmi les qualités qu'il reconnaît à plusieurs poèmes, figurent la simplicité, la clarté, l'équilibre, réalisé ou recherché. Il salue également le caractère éminemment personnel, la singularité, la nouveauté, l'originalité du recueil, en précisant néanmoins qu'on "ne sort pas systématiquement de la norme sans se détruire soi-même"¹⁷. Logique avec lui-même, le critique condamne l'hermétisme et l'incommunicabilité de quelques pièces (qu'il s'abstient de citer). Aussi conseille-t-il "au poète, sans préjudice aucun à son caractère original, de baigner son talent dans un véritable humanisme et non pas dans ce qui ne viserait qu'à l'exceptionnel"¹⁸. Quelque six ans plus tard, Hébert, faisant taire toute critique, écrit que "Saint-Denys Garneau, en qui toute la tradition familiale et littéraire est venue fleurir [...], nous a laissé le plus beau poème qui ait été encore écrit au Canada français, le plus personnel et le plus poignant: *Regards et Jeux Dans l'Espace*"¹⁹.

Ce qui caractérise la critique pratiquée par Maurice Hébert et ses contemporains (dont Louis Dantin, Séraphin Marion, Albert Pelletier, Camille Roy), c'est, selon Gilles Marcotte,

*une conception de l'action littéraire, une façon
de lire ou plutôt de construire l'oeuvre, qui rejoint*

l'idéal classique. A la formule célèbre, encore active dans les années trente: 'la langue gardienne de la foi', correspond, en critique: 'la forme gardienne²⁰ du contenu, des idées', qui commande les analyses

de Maurice Hébert. Bref, ses propos compréhensifs, toujours empreints de correction et d'élégance, se portent "naturellement à la défense des idées reçues et des positions traditionnelles"²¹.

Très tôt, Maurice Hébert s'est intéressé à ce que faisait sa fille aînée qui avoue: "Ça a été très précieux pour moi"²². Anne Hébert déclare également: "Chez moi, on m'a encouragée, j'ai eu de la chance"²³. Renchérissant, elle affirme: "Mon père m'a beaucoup aidée [...], en ce sens qu'il avait tellement confiance en moi. C'est tellement fragile au début"²⁴. "C'est très facile de décourager un enfant de lire et de s'épanouir"²⁵. La poète rend cet autre hommage posthume à son père: "Il était formidable. [...] Il se promenait avec mes premiers poèmes dans un calepin dans sa poche et montrait ça aux amis"²⁶.

Anne Hébert signale encore que son père "possédait [...] bien sa langue"²⁷. Il était "très exigeant pour la langue"²⁷ — exigence qu'il a transmise à ses enfants. Ainsi Pierre Hébert confie qu'à la maison, on "se chicanait pour un *du* ou un *de*!"²⁸. L'écrivaine reconnaît que son père a été son professeur de langue: "C'est lui qui m'a appris le français et je lui en suis très reconnaissante."²⁹ Elle soutient même que c'est son père qui lui "a appris à travailler"³⁰.

Dès l'enfance, Anne Hébert a été initiée à la littérature dans sa famille. Avant même qu'elle ne "sache lire"³¹, son père et sa mère lui faisaient la lecture. Maurice Hébert procédait d'une manière qui tient à la fois du théâtre et du rituel. Telle est du moins l'impression qui se dégage d'une confidence de la poète à Michelle Lasnier: "Quand nous étions *tout-petits*, mais vraiment *tout-petits*, nos chambres

étaient placées ainsi (elle indique du doigt des portes imaginaires autour d'une pièce centrale), mon père se plaçait au centre et nous lisait Don Quichotte, la comtesse de Ségur, Maria Chapdelaine."³² Il est révélateur que Anne Hébert insiste sur le fait qu'ils furent initiés *tout petits, mais vraiment tout petits*, presque au berceau, à l'instar de tant d'autres artistes dont la précocité ne fait que souligner le caractère originel, inéluctable, de leur vocation.

A propos de sa mère, née Marie-Marguerite Taché, Anne Hébert dit: "Quand j'étais *très petite*, elle me racontait des histoires. [...] Elle le faisait sur un ton très poétique, très simple, pas littéraire du tout"³³. Elle se spécialisait dans les histoires de femmes: "Elle me parlait de ma grand-mère, de mon arrière-grand-mère. Par exemple, c'est elle qui m'a raconté l'histoire de Kamouraska. Cette histoire me fascinait et plus tard j'ai eu envie de l'écrire. Ça frappait mon imagination comme les contes de fées."³⁴ Au rituel entourant les lectures que faisait le père, répond le merveilleux des récits de la mère. Cette dernière parlait aussi à sa fille de Paris où elle avait passé un an³⁵. Enfin, les enfants Hébert ne se contentaient pas des histoires que leur racontaient leurs parents; ils s'en racontaient eux-mêmes à l'envi, inspirés de celles qu'ils avaient entendues.

Anne avait une soeur, Marie, et deux frères, Jean et Pierre; avant de s'endormir, ils se racontaient d'interminables histoires. 'Dans celles de Jean, dit-elle, il y avait toujours des chevaux. Un soir, de ma chambre, je l'ai entendu qui faisait: 'clic-cloc-clic-cloc'. Pour le taquiner, je lui ai demandé: 'Es-tu dans Maria Chapdelaine?' Et lui: 'Laisse-moi tranquille, je conduis Charles-Eugène!'"³⁶

Contrairement à la plupart des maisons, où l' "on ne trouvait pas de livres"³⁷, celle des Hébert possédait une bibliothèque bien garnie. Encore toute jeune, Anne avait déjà la passion de la lecture³⁸.

Au foyer, d'ailleurs, "tout le monde lisait, ça faisait partie de la vie quotidienne"³⁹. La poète explique ainsi l'importance d'acquérir très tôt l'habitude de lire: "Les lectures d'enfance, *de toute petite enfance*, sont importantes pour la création de l'imaginaire"³⁹. Dans le même ordre d'idées, Jacques Dubois note "l'effet durable produit sur un jeune esprit par cette institution en réduction qu'est la bibliothèque familiale"⁴⁰.

La famille Hébert nourrissait aussi "une passion commune pour le théâtre"⁴¹, que la mère aimait à tel point qu'avant son mariage elle se sauvait pour aller voir des pièces⁴¹. Aussi le "cadeau de Noël que traditionnellement les enfants Hébert offraient à leurs parents"⁴¹ (c'est-à-dire "une pièce d'Anne qu'ils montaient"⁴¹), "était d'autant plus apprécié"⁴¹. Vers l'âge de treize, quatorze ou quinze ans, l'adolescente écrivait déjà des pièces⁴². Lorsqu'elle eut à peu près seize ans, son père voulut même les publier⁴³. Elle a également monté *Labiche* et (en compagnie de Saint-Denys Garneau) *Molière*⁴⁴.

*A la salle paroissiale de Sainte-Catherine de Portneuf, [...] où sa famille passait l'été, Anne est [...] montée sur la scène. Pendant six étés de suite, les enfants Hébert et leurs amis ont convoqué villageois et villégiateurs à des représentations théâtrales. [...] C'est ainsi qu'un été on a pu voir trois de nos futurs grands écrivains, alors adolescents, y jouer Le malade imaginaire. Le rôle-titre tenu par Saint-Denys-Garneau; Purgon n'étant autre que le philosophe Jean Le Moyne, et Angélique, la gracieuse Anne Hébert.*⁴⁵

Mentionnons que Pierre, un des frères de Anne, cumulera en 1963 les postes de fonctionnaire (tout comme son père) et de directeur du théâtre de la Basoche, un théâtre de poche ou d'avant-garde⁴⁶ de la ville de Québec.

Anne Hébert prête également à ses parents un sentiments in-

tense de la nature: "Ils avaient une intimité avec la nature, ils connaissaient les noms des arbres. Ce n'étaient pas des touristes ni des étrangers dans la forêt"⁴⁷. A Andréanne Lafond, elle confie que sa mère lui fait penser à Sido, la mère de Colette⁴⁸. C'est de Marie-Marguerite Taché que l'écrivaine tiendrait son goût pour les bêtes, spécialement les chevaux: "J'aime beaucoup les bêtes. Je n'ai jamais eu de cheval mais j'ai eu beaucoup de chats [comme Colette]. Les chevaux, je les ai vus depuis mon enfance. Ça vient peut-être de ma mère. Quand elle était enfant, elle avait beaucoup de chevaux à la maison."⁴⁹ C'est donc de ses parents que la poète aurait hérité ce sentiment de la nature qui traverse toute sa production et constitue, si l'on en croit Pierre Pagé, "l'âme de toute sa poésie"⁵⁰. Il convient de remarquer que, sous la plume de l'écrivaine, ce sentiment ne se colore jamais de régionalisme, mais s'inscrit plutôt dans une conception humaniste du monde et de l'écriture.

L'influence exercée sur Anne Hébert par sa propre famille semble d'autant plus déterminante qu'elle a fait ses études élémentaires à la maison⁵¹ où, jusqu'à l'âge de onze ans, une institutrice lui a donné des leçons particulières⁵². En fait, on pourrait comparer la maison paternelle à une école libre, où Maurice-Lang Hébert ferait fonction de précepteur auprès de Anne qui, de son propre aveu, fut une fillette surprotégée et ce, pour toutes sortes de raisons, dont une santé plutôt précaire⁵². A Andréanne Lafond qui s'enquiert de la nature exacte des maux dont elle aurait souffert, la romancière énumère des maladies contagieuses⁵² qui, un jour ou l'autre, affectent à peu près tous les enfants.

En somme, si l'on en croit Anne Hébert elle-même, c'est au

foyer paternel que, dès sa tendre enfance, elle a été initiée au monde de l'art. Là, on lui aurait transmis le feu sacré, fait connaître l'univers des livres et celui de la nature. Là, en un mot, elle aurait reçu l'éducation exemplaire du poète. Or, d'après Jacques Dubois, la famille bourgeoise, "selon des modalités peut-être variées, propose et impose à ses enfants un modèle de légitimité littéraire"⁵³. Dans le cas des Hébert, ce modèle — incarné par le père — correspond à l'idéal traditionnel: valorisée, la littérature y demeure pourtant soumise aux normes de la morale et de la nation. Ce qui va orienter Anne Hébert vers la modernité et lui faire découvrir l'art pur, tout en renforçant pour elle l'image du poète modèle, ce sera plutôt le contact avec Saint-Denys Garneau.

B. LA FAMILLE GARNEAU

Hector de Saint-Denys Garneau était le cousin de Anne Hébert⁵⁴. Les circonstances ont permis qu'ils se côtoient, à tout le moins pendant l'été. "La famille Hébert avait, à Sainte-Catherine, une maison presque entièrement entourée d'eau: devant, la rivière Jacques-Cartier; derrière, la décharge du lac Saint-Joseph qui en serpentant descendait d'une colline sur laquelle se dressait le manoir où habitait le poète de Saint-Denys-Garneau"⁵⁵.

Pour les Hébert, la famille Garneau, à laquelle ils étaient apparentés, appartenait presque à la mythologie. La généalogie des Garneau, que connaissait (au moins partiellement) Maurice-Lang Hébert, permet en effet de remonter jusqu'au régime français, puisque l'aïeul Jacques a vraisemblablement assisté au "combat naval entre *l'Atalante* et

les deux frégates anglaises, la *Diane* et la *Lowestoff*, vis-à-vis la Pointe-aux-Trembles, sous l'intrépide Vauquelin"⁵⁶. Qui plus est, l'un des petits-fils de Jacques n'est nul autre que l'historien François-Xavier Garneau, dont un fils, Alfred, fut lui-même "historien et poète spontané et délicat"⁵⁷. Un fils de ce dernier, Hector, a repris, comme son père, mais d'une façon répétée et très poussée, "l'oeuvre première et l'a pour ainsi dire achevée"⁵⁸. On en arrive enfin au fils de Paul, Hector "de Saint-Denys Garneau, [...] tragiquement enlevé par la mort"⁵⁸. Lorsqu'il traite de la famille Garneau, il est significatif que Maurice Hébert évoque "la dynastie des Bach et la dynastie des Couperin"⁵⁸, qui se transmettaient le métier de musicien de génération en génération. En ce qui a trait à la *dynastie* des Garneau (et, par association, celle des Hébert), c'est la fonction d'écrivain que les enfants héritent du père ou de l'aïeul. Il serait donc possible de comparer la maison des Hébert (ou celle des Garneau) à un atelier où le père-artisan inculque son métier à ses enfants-apprentis. Dans un tel contexte, il serait exceptionnel qu'aucun des héritiers ne fasse fructifier le capital culturel ainsi légué.

L'influence de Saint-Denys Garneau sur sa jeune cousine est profonde et multiple. De lui, Anne Hébert, d'abord, "apprenait à voir la campagne. La lumière, la couleur, la forme: il les faisait surgir devant [elle]"⁵⁹. Ce serait donc le jeune homme qui lui aurait appris à considérer d'un point de vue formel la nature à laquelle ses parents l'avaient initiée.

Mais le plus important est l'emprise intellectuelle exercée par Saint-Denys Garneau sur Anne Hébert. A ce propos, René Lacôte écrit: "Les préoccupations qu'exprime à Sainte-Catherine ce poète écouté par

ses compagnons, ce poète qui est son cousin et son aîné, les recherches qu'il poursuit par rapport à la littérature et à la morale sociale, voilà pour Anne Hébert un contexte qu'à cet âge de la formation intellectuelle on ne peut sous-estimer"⁶⁰. L'exemple d'un poète dans la famille, en effet, n'est certes pas sans marquer l'adolescente qui, elle aussi, se veut écrivain. Hector de Saint-Denys Garneau écrit une poésie personnelle, profondément originale. *Regards et Jeux dans l'Espace*, publié sans éditeur en 1937, constitue une oeuvre d'avant-garde. Le poète s'y adonne au vers libre, ce qu'une partie de la critique lui reproche. Il met l'accent sur la recherche formelle, prenant ainsi parti pour l'art pur qui, selon Bourdieu, "se définit précisément par le fait qu'il privilégie la forme au détriment de la fonction"⁶¹. Or la seule influence littéraire québécoise que Anne Hébert "reconnaisse est [justement] celle de Saint-Denys Garneau"⁶². Elle admet même que ses premiers poèmes ressemblaient fort à ceux de son cousin⁶³, dont l'influence, selon elle, demeure très profonde "sur la double libération de la poésie et de la conscience au Canada-français"⁶⁴.

En plus d'influencer sa cousine sur le plan formel, il est vraisemblable que Saint-Denys Garneau ait en partie contribué à la conception qu'elle se fait de l'art. Pour en juger, il convient de cerner la pensée du jeune homme en ce qui a trait à l'engagement national et moral de l'artiste.

Dans son journal, le poète écrit, en date du 30 janvier 1938, qu'il ne croit pas que la culture puisse être envisagée sous l'angle nationaliste et ce, pour les raisons suivantes: *primo*, il ne lui "semble pas qu'une recherche de ce fonds commun et spécifiquement canadien-français soit bien féconde"⁶⁵; *secundo*, il voit "difficilement

qu'on puisse baser une culture sur quelque chose d'aussi difficile à saisir"⁶⁵; *tertio*, il juge "inadmissible de diriger la culture vers une accentuation de ces traits individualistes"⁶⁵. En fait, la "culture est chose essentiellement humaine dans son but, elle est essentiellement humaniste"⁶⁶. Autrement dit, elle a "un sens de perfectionnement humain. [...] Elle veut faire des hommes et non pas des Canadiens français"⁶⁷. Certes, Saint-Denys Garneau croit que la nation canadienne-française peut "être considérée par rapport à la culture comme un donné"⁶⁸. Mais il s'empresse d'ajouter qu'il s'agit d'un "donné que la culture humaniste (dans le sens d'humain et non pas d'élite lettrée) doit élargir à l'humain"⁶⁸. Contrairement à l'opinion de certains qui "réduisent tout à ce donné, veulent inclure tout ce donné dans ses caractéristiques nationales (d'où prêche nationaliste qui ignore l'humain, et moyens courts et inefficaces)"⁶⁸, il importe, selon l'auteur du *Journal*, "de tenir compte de ce donné de l'humain, c'est-à-dire de tout ce qui ouvre et non de ce qui ferme en tâchant de définir"⁶⁸.

Trois ans plus tôt, soit le 31 janvier 1935, Saint-Denys Garneau commentait dans son journal l'oeuvre de François Mauriac: "Mauriac est sans doute un excellent romancier, peut-être le meilleur de notre temps pour la facture, mais loin de là pour la conception."⁶⁹ La condamnation que le poète prononce contre le romancier français est avant tout d'ordre moral: "Ce regret de Mauriac de n'avoir pas bu jusqu'au fond la coupe des jeunes voluptés lui fait peindre le mal avec je ne sais quoi de 'revenez-y', comme une chose à quoi il est bien dommage tout de même que nous ne puissions nous livrer."⁷⁰ Il convient que dans "la vie, dans ces périodes d'obscurcissement de conscience qui nous traversent, le mal nous [apparaisse] ainsi"⁷⁰. Mais,

continue-t-il,

*ce qu'il y a, ce n'est pas que les personnages de Mauriac sentent ainsi; le danger c'est que Mauriac sent ainsi, et un romancier catholique n'a pas le droit de sentir ainsi et de faire sentir ainsi. Il le dit lui-même, la façon de devenir romancier catholique, c'est de purifier la source. Or, la source est loin d'être pure, jusque dans Le Mystère Frontenac.*⁷¹

Non seulement Saint-Denys Garneau impose des impératifs moraux au romancier catholique, mais, invoquant un état de crise, il affirme que tout artiste doit se plier à la morale. En effet, nous traverserions un âge

*de choix où doit être rejeté tout ce qui n'est pas un éclaircissement des données entre lesquelles choisir, à plus forte raison ce qui obscurcit ces données. Dans ce besoin de certitude, l'art même n'a plus droit à cette sorte d'indépendance qu'on lui pouvait tolérer à un temps moins décisif, où toutes les forces ne semblaient pas si immédiatement requises à se ranger du côté de la vérité et de l'amour.*⁷²

En d'autres termes, toutes les forces du monde sont requises à la synthèse, au "rétablissement des valeurs. C'est en ce sens qu'on dit qu'un art subjectif, individuel, n'a plus place sur la terre à ce moment de l'histoire"⁷³.

On voit mieux ce qui, au point de vue des idées, réunit et sépare Saint-Denys Garneau et sa cousine. Les deux artistes prennent leur distance vis-à-vis du nationalisme, veulent désengager les lettres canadiennes-françaises de toute fonction nationale. Tandis que l'auteur de *Regards et Jeux dans l'Espace* leur assigne un rôle éthique très précis, récusant ainsi l'indépendance de la littérature par rapport à la morale catholique, Anne Hébert, on l'a vu dans le premier chapitre⁷⁴, se dégage (au fil des ans) de toute idéologie religieuse ou, si l'on préfère, revendique l'autonomie complète des lettres.

L'influence de Saint-Denys Garneau s'est encore exercée sur un autre plan, plus indirect cette fois. Par l'entremise de son cousin,

Anne Hébert a pu assister au cheminement d'un groupe d'intellectuels en herbe (dont Paul Beaulieu, Robert Charbonneau, Robert Elie, Claude Hurtubise, André Laurendeau, Jean Le Moyne) qui deviendront plus tard, qui ambassadeur, qui poète et romancier, qui dramaturge, qui essayiste, qui éditeur, journaliste ou critique littéraire. Au cours de sa carrière, Anne Hébert croisera plusieurs d'entre eux dont certains seront les commentateurs attitrés de son oeuvre. En 1934, Beaulieu et Charbonneau fondent *la Relève*, une revue qui, d'après Gilles Marcotte, institue un rapport nouveau entre la vie et la littérature — rapport impliquant "que la littérature elle-même devient vie, qu'elle se voit attribuer les fonctions et les exigences de la vie"⁷⁵. Dans le numéro de mars 1941, Anne Hébert fait paraître trois poèmes: "Marine", "les Deux Mains", "Jour de juin", que Saint-Denys Garneau a eu l'occasion de lire, de même que la nouvelle intitulée "la Robe corail"⁷⁶. Elle s'associe donc par là au groupe de *la Relève*, "sans en faire pourtant partie"⁷⁷.

En 1934, les jeunes gens regroupés autour de *la Relève* "s'engagent dans une même recherche à plusieurs voix"⁷⁸, selon la formule de Anne Hébert. Fondamentalement, ils revendiquent l'autonomie de la littérature. D'une part, tous s'entendent pour dire que les lettres ne doivent plus défendre le nationalisme, mais plutôt promouvoir l'humanisme, l'universalisme. D'autre part, hormis Saint-Denys Garneau, ces penseurs, marqués par le personnalisme, ne veulent plus que la littérature serve de courroie de transmission à la morale étriquée, dualiste, prévalant toujours dans le Québec du début des années 1930. Dans un essai intitulé "Saint-Denys-Garneau, témoin de son temps", Jean Le Moyne, évoquant les réunions de l'équipe de *la Relève*, souligne la distance qui séparait, en ce qui a trait à la question morale, le

point de vue de Saint-Denys Garneau de celui des autres membres du groupe. Le Moyne dit craindre que le jeune poète, contrairement à ses amis, "n'ose revendiquer suffisamment sa prise instinctive et ne commette d'irréparable façon l'erreur de confondre son hésitation vitale avec l'interdit — l'interdit chargé de fausses croix"⁷⁹.

Grâce à la fréquentation de Saint-Denys Garneau et de ses amis, le modèle de légitimité littéraire proposé par la famille de Maurice Hébert est donc à la fois confirmé et dépassé. Les contacts avec son cousin ne peuvent que renforcer, chez Anne Hébert, l'image du poète exemplaire que ses parents lui ont inculquée. En même temps, l'influence de l'auteur de *Regards et Jeux dans l'Espace* lui permet de dépasser l'idéal néo-classique que son père faisait sien. En effet, la poésie de Saint-Denys Garneau est, en 1937, marquée au coin de la modernité. Par ailleurs, les prises de position du poète sur la question nationale (que sa cousine adoptera) le font se démarquer de Maurice Hébert. Apôtre, tout comme ce dernier, de la mission morale de l'écrivain, Saint-Denys Garneau côtoie cependant des jeunes gens qui, pour reprendre la formule de Jean Le Moyne, revendiquent "l'indispensable autonomie"⁷⁹ par rapport à l'Eglise québécoise des années 1930. S'ils ont échoué dans leur tentative pour amener Saint-Denys Garneau à partager leur point de vue, on peut présumer qu'ils ont permis à Anne Hébert de porter un jugement critique sur une religion imprégnée de jansénisme et de s'approcher ainsi de la conception de l'art pour l'art.

En 1958, Anne Hébert termine un texte où apparaît l'essentiel de ce que lui a légué son cousin. Il s'agit de l'esquisse du commentaire devant accompagner le film intitulé *Saint-Denys Garneau*, que l'Office National du Film produira en 1960. Dans ce texte, Anne Hébert

rappelle, à l'instar de son père, la généalogie des Garneau. Celle qui s'enorgueillit de compter parmi ses ancêtres "Louis Hébert, l'un des premiers colons français"⁸⁰, évoque en particulier "Nicolas-Juchereau de St-Denys, vainqueur de Phipps et premier seigneur de Fossambault"⁸¹. Ce renseignement mérite qu'on l'enregistre dans la mesure où les thèmes du *seigneur* et du *système seigneurial* sont récurrents dans la production hébertienne. L'un ou l'autre apparaît notamment dans *les Chambres de bois*, "Un grand mariage" et *Kamouraska*. Qui plus est, Anne Hébert parle souvent du pays, revient sans cesse sur son sens de l'appartenance au Canada français⁸², dont elle se fait, comme on l'a souligné, la porte-parole⁸³. Tout se passe comme si l'écrivaine participait à la noblesse, à la féodalité de son cousin, comme si le seigneur de Fossambault (d'ascendance presque aristocratique) avait concédé un fief à sa parente qui en porterait le nom⁸⁴. La gloire des Garneau — une famille illustre, tant aux points de vue militaire et patriotique que culturel — ne peut que rejaillir sur la poète et alimenter sa propre légende.

Mais l'importance du commentaire sur *Saint-Denys Garneau* réside en ce que Anne Hébert y développe l'image de ce qu'est un *poète*. Dans le scénario, l'auteure présente son cousin comme un captif du Canada français et un martyr de la littérature. Entre autres faits, elle signale que la critique n'a rien compris à la poésie nouvelle de *Regards et Jeux dans l'Espace* qui " 'sous les mots les plus simples déplace toutes choses' "⁸⁵. A propos de l'accueil que la critique a fait au livre, Robert Vigneault remarque que parmi "les dix-sept textes critiques répertoriés par Jacques Blais, trois ou quatre seulement ont émis des réserves sérieuses sur la valeur du recueil"⁸⁶. Anne Hébert écrit encore

que Saint-Denys Garneau "est venu avant nous, pour nous prévenir, nous éclairer et *payer de sa vie*. Cela s'est passé à une époque sans secours, chez un être particulièrement seul et vulnérable, et son inquiétude s'est peu à peu transformée en névrose"⁸⁷. Sur cette lancée, la scénariste continue: "Cet homme a vécu son aventure intérieure jusqu'à l'éclatement de sa solitude dans la mort, parmi nous, face à nous, contre nous, et sa voix nous atteint comme la première grande voix, à *quel prix délivrée*, de notre pays obscur et silencieux."⁸⁸ L'image du *martyr* était déjà implicite dans un hommage au poète que Anne Hébert faisait paraître en 1944 dans *la Nouvelle Relève*: "Le paysage d'eau et de feuillages avait fait un pacte avec lui. Le plus profond, et le plus cruel pour nous. Le paysage a accepté l'*offrande consommée* sur cette grève, près des sapins noirs."⁸⁹ La représentation du poète ici privilégiée est celle de l'artiste incompris, sinon réprouvé, du poète maudit, venu *avant nous* pour nous *éclairer*, c'est-à-dire de l'avant-gardiste, de l'éclaireur proférant les *premières grandes paroles* et affrontant des "forces adverses"⁹⁰, qui le terrasseront finalement, tandis que sa cousine, elle, en triomphera.

C. L' É C O L E

On sait fort peu de chose sur les établissements d'enseignement que Anne Hébert a fréquentés. Sur ce chapitre, les biographes ne s'entendent pas. Si René Lacôte (qui, dans son *Anne Hébert* relate pourtant la vie de l'auteure) passe sous silence les années d'études, Guy Robert, par contre, affirme que la jeune fille n'a été inscrite à aucune école: "L'enfance et l'adolescence d'Anne Hébert se sont dérou-

lées dans un climat bien particulier, puisque, comme Pascal, elle n'a fréquenté aucune école: ses parents ont veillé à l'instruction et à l'éducation de la fillette malade et fiévreuse, puis de la jeune fille secrète et close."⁹¹. De son côté, Pierre Pagé écrit qu'à Québec, "elle fréquente plusieurs maisons d'éducation, dont les collèges Notre-Dame de Bellevue et Mérici"⁹², précision reprise par Maurice Emond dans "Une vie secrète", article au titre évocateur⁹³. Pour sa part, le biographe du *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec* est un peu plus précis: "Elle fait ses études primaires chez les soeurs du Bon-Pasteur et ses études classiques aux collèges Notre-Dame-de-Bellevue et Mérici à Québec."⁹⁴. Mais c'est Claude Godbout qui, s'inspirant vraisemblablement de l'entrevue réalisée par Andréanne Lafond, se rapproche le plus de la vérité. Dans "Anne Hébert: dompter les démons", il affirme en effet qu'elle a fait ses études primaires à la maison et poursuivi ses études secondaires chez les religieuses⁹⁵.

Si l'on se fie à une confidence, déjà rapportée⁹⁶, de Anne Hébert, c'est au foyer paternel qu'elle a fait ses études élémentaires. Lorsqu'elle fut en âge d'entrer à l'école secondaire, ses parents l'auraient inscrite à une institution dirigée par des religieuses. En fait, elle a fréquenté plusieurs établissements, dont l'académie du Bon-Pasteur, le monastère Mérici, l'école des Saints-Martyrs, le pensionnat Bellevue, ainsi que l'école de Sillery⁹⁷. Parmi ses professeurs, la poète se rappelle une certaine mademoiselle Samson⁹⁷. Elle se souvient également d'un maître qui lui laissait toute liberté pour écrire: "J'ai trouvé ça formidable. Il me laissait faire des compositions françaises, je choisissais mes sujets et il me disait: 'Allez-y, mettez ce que vous avez envie d'écrire.'"⁹⁸ Ajoutons que Anne Hébert a aussi ap-

pris le piano⁹⁹. Au cours de son interview avec Andréanne Lafond en 1979, elle précise qu'elle a pu côtoyer des filles d'ouvriers dans au moins une école⁹⁹, ce qui revient à dire que ce ne fut pas le cas dans les autres établissements. Elle aurait donc évolué en marge de l'enseignement public, qui, à l'époque (la loi sur la scolarité obligatoire n'entrera en vigueur qu'en 1943), n'était guère développé pour les garçons, *a fortiori* pour les filles. Dans le portrait qu'il trace de la romancière, Claude Godbout insiste sur le fait que l'atmosphère régnant dans certaines des écoles libres où elle est allée a profondément marqué Anne Hébert¹⁰⁰. Plus tard, elle ne manquera pas l'occasion de dénoncer, sur le mode ironique (notamment dans *les Enfants du sabbat*), l'ascétisme de rigueur dans les couvents.

Sous la plume des biographes, reviennent deux institutions prestigieuses que mentionne Anne Hébert elle-même. Il s'agit du monastère Mérici et du pensionnat Bellevue. Installé sur le chemin Saint-Louis depuis 1902, le monastère Mérici est dirigé par les Ursulines, ordre voué à l'instruction de la jeunesse¹⁰¹. Ces religieuses se caractérisent notamment par leur discipline rigoureuse. En 1930, le monastère ne comptait que quatre-vingts élèves, dont trente pensionnaires et cinquante demi-pensionnaires et externes¹⁰¹. Quant au pensionnat (affilié à l'Université Laval) établi à Bellevue, il appartient à la congrégation Notre-Dame, qui se donne pour mission l'éducation et l'instruction de la jeunesse, de même que l'oeuvre des retraites¹⁰². Si l'on en croit les chercheurs du *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, "les Dames de la Congrégation avaient comme caractéristique de ne pas avoir comme objectif premier le recrutement des vocations religieuses, mais bien la formation d'une 'élite' bourgeoise et intellec-

tuelle"¹⁰³. Selon Pierre Bourdieu, ce

*qui est acquis dans et par l'expérience scolaire, espèce de retraite hors du monde dont les grands internats des écoles d' 'élite' représentent la forme achevée, c'est l'inclination à l'activité pour rien, dimension fondamentale de l'éthos des 'élites' bourgeoises, qui se piquent toujours de désintéressement et se définissent par la distance élective — affirmée dans l'art et le sport — aux intérêts matériels.*¹⁰⁴

D'ores et déjà, il est possible de ramener la façon dont Anne Hébert présente les faits concernant sa propre formation à ce schéma: elle met en veilleuse certaines données, pour braquer tout l'éclairage sur d'autres. Ainsi, elle n'énumère que sur le tard, soit en 1979, les établissements d'enseignement qu'elle a fréquentés. De plus, elle ne fournit jamais de dates, et cite rarement des noms.

Pour l'instant, il est difficile de montrer comment le modèle de légitimité littéraire, proposé à Anne Hébert par ses parents, puis en partie dépassé grâce à l'influence de Saint-Denys Garneau et des autres membres de l'équipe de *la Relève*, a pu être affecté par l'institution scolaire. Pour ce faire, il faudrait consulter les archives des écoles que Anne Hébert a fréquentées, s'assurer de la conception de la littérature qui y prévalait, recenser les auteurs au programme. Si l'on se fie aux connaissances qu'on possède sur le système d'éducation québécois à la fin des années 1920 et au début des années 1930, on peut cependant présumer que l'enseignement dispensé à Anne Hébert devait être traditionnel, axé sur les valeurs religieuses et bourgeoises. Peut-être est-ce dans les collèges privés que la poète s'est familiarisée avec la parole liturgique qui l'a profondément marquée, comme on le verra bientôt.

D. LES INFLUENCES LITTÉRAIRES

Dans le prolongement de l'éducation reçue à la maison, puis à l'école, nous abordons maintenant les influences littéraires que Anne Hébert dit avoir subies. De nouveau, force est de reconnaître qu'on sait peu de chose.

Comme on l'a dit, la maison des Hébert comportait une bibliothèque bien garnie, mais on ignore les titres qui la composaient¹⁰⁵. Saint-Denys Garneau possédait également une bibliothèque personnelle dans le manoir de Sainte-Catherine-de-Fossambault. Benoît Lacroix a reconstitué "au moins provisoirement la liste des principaux titres"¹⁰⁶ qu'on y retrouvait. Anne Hébert a-t-elle consulté, emprunté des ouvrages? Tout ce qu'on sait, grâce à Gilles Marcotte, c'est que plusieurs d'entre eux "n'ont été découpés qu'à moitié"¹⁰⁷, Saint-Denys Garneau n'étant "pas un vrai lecteur"¹⁰⁷.

En général, Anne Hébert n'avoue guère les influences qu'elle a subies. Tout en affirmant avoir épluché, encore toute jeune, quantité de livres, elle se garde de mentionner un seul titre, comme si elle ne voulait pas que soient clairement retracées les sources livresques de son écriture. Seules trois influences littéraires sont ouvertement déclarées, toutes trois extrêmement prestigieuses et valorisantes: Saint-Denys Garneau, sur qui nous ne reviendrons pas ici puisqu'il en a été longuement question précédemment, Rimbaud, *la Bible*.

A un correspondant de l'agence France Presse, Anne Hébert affirme avoir "découvert la poésie par Rimbaud"¹⁰⁸, mais on ignore à quel moment précis elle a fait cette découverte. Rimbaud a été pour elle une révélation: "C'est le plus grand poète que j'aie connu. Absolument

génial."¹⁰⁹ Dans la lettre fameuse dite du *Voyant*, Rimbaud (de même que Saint-Denys Garneau et Anne Hébert) privilégie la notion de *nouveauté* en art: "Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles"¹¹⁰; "demandons au poète du nouveau, -- idées et formes."¹¹¹ Dans la même lettre, imprégnée de prophétisme, Rimbaud proclame la responsabilité du poète, qui "est chargé de l'humanité, des *animaux* même"¹¹². Cette notion de *responsabilité* est également chère à Anne Hébert qui assigne au poète la prise en charge des "frères les plus noirs"¹¹³, des "poitrines humaines, [...] où s'exaspèrent des voix captives"¹¹³. Rimbaud écrit encore "qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*"¹¹⁴, que le "Poète se fait *voyant*"¹¹⁴, propos dont se souviendront maints personnages hébertiens, particulièrement soeur Julie de la Trinité. Se rattacher à Rimbaud, c'est, pour Anne Hébert, revendiquer hautement à la fois la modernité de son écriture et sa marginalité sauvage par rapport aux commandements de la morale et de l'ordre établis.

Anne Hébert reconnaît également avoir été profondément marquée par la religion de son enfance: "Je la rejette, d'une certaine façon, mais elle est en moi et en la rejetant, je ne peux pas rejeter toute une culture... Ça, je me refuse à l'abandonner parce que je trouve que c'est une richesse."¹¹⁵ Mais c'est à *la Bible* qu'elle renvoie le plus souvent: "C'est peut-être [dit-elle] l'oeuvre qui m'a marquée le plus..."¹¹⁶. Elle apporte une grande, incroyable poésie¹¹⁷, "fournit un langage très imagé"¹¹⁸.

Une précision s'impose ici. Anne Hébert ne distingue guère *la Bible* de la liturgie, qui est un choix de textes tirés des *Ecritures* en fonction des cérémonies jalonnant l'année ecclésiastique. Or ce n'est vraisemblablement pas *la Bible* dans son entier, mais les extraits qu'en

propose le missel, qui auraient le plus marqué l'écrivaine. Au sujet de la parole liturgique, elle affirme: "Pour moi, c'est une poésie extraordinaire, non seulement c'est beau, si on est croyant; mais c'est beau en soi, c'est une beauté extraordinaire. On a été nourri de ça"¹¹⁹. C'est d'un point de vue esthétique (et non religieux) que Anne Hébert considère ici les textes liturgiques, qui seraient beaux en soi, peu importe qu'on soit croyant ou non. Par ailleurs, le peu d'instruction que les femmes anglaises, particulièrement les romancières protestantes, recevaient à une certaine époque aurait été en partie compensée par cette parole liturgique (ou plutôt par *la Bible*). C'est du moins ce que soutient l'auteure:

*Je me rappelle une discussion avec Béguin à propos des femmes anglaises. Parmi elles, il y a eu de très bonnes romancières à une époque où les femmes écrivaient bien souvent des romans très mièvres parce que l'éducation et l'instruction n'étaient pas plus répandues en Angleterre, chez les femmes, qu'en France ou ailleurs. Mais ces romancières protestantes réussissaient leurs écrits à cause précisément de ce contact avec la Bible.*¹²⁰

Certains ouvrages de Anne Hébert regorgent de citations tirées des *Écritures* (*les Fous de Bassan*) ou de livres liturgiques (*les Enfants du sabbat*). *Kamouraska* fait allusion à des "Poésies liturgiques"¹²¹. De même, *Mystère de la parole*, en plus de s'apparenter au hiératisme des textes sacrés, adopte la forme du verset biblique. Dans le même recueil de poèmes, on rencontre aussi plusieurs personnages de *la Bible* (Dieu, le Christ, l'Esprit, le Paraclet, la Vierge, Eve, la sagesse) ou de l'imagerie catholique traditionnelle (des anges, Véronique), mais transposés, *littérisés*. Dans *l'Ile de la demoiselle*, une pièce de théâtre dont la rédaction remonte à 1977-1978, la dramaturge intègre quelques cérémonies du culte catholique romain, notamment

"des extraits de messe d'enterrement"¹²² et "du service des anges"¹²³. En 1952, l'écrivaine intercalait déjà (à la manière de Claudel) au moins un passage du psaume 22 (21) dans son drame intitulé *les Invités au procès*¹²⁴.

L'insistance avec laquelle Anne Hébert rattache son écriture à l'influence de *la Bible* peut avoir une double fonction. D'un côté, cette influence sacralise; elle confère à l'oeuvre qui en est marquée une part du sacré qu'elle incarne, en faisant passer ce sacré de l'ordre religieux à l'ordre purement esthétique. D'un autre côté, cette référence singularise dans la mesure où la lecture de *la Bible* représente, dans le contexte québécois traditionnel, une expérience généralement suspecte, quasiment scandaleuse, un défi à l'autorité doctrinale, et donc une affirmation d'audace et de liberté, de souveraine autonomie.

Cette volonté de singularisation peut aussi s'observer, de manière inversée, dans le rejet de certaines influences. C'est le cas, par exemple, dans l'attitude de Anne Hébert face à Proust. A André Vanasse qui lui fait remarquer qu'au détour des phrases, on reconnaît dans ses textes des voix littéraires, dont celles de Rimbaud, Proust, Sartre, Camus, la romancière objecte: "Ça m'étonne que vous me parliez de Proust. J'aime beaucoup Proust, mais je trouve que je suis très loin de lui. Proust est beaucoup plus fin, beaucoup plus civilisé. Je suis d'un autre monde littéraire. Proust, par exemple, ne connaît ni la violence ni la sauvagerie"¹²⁵. Les silences et les protestations de l'auteure sont révélateurs. Elle oublie en effet que des épisodes d'*A la recherche du temps perdu* se déroulent sous le signe du sadisme, comme quand mademoiselle Vinteuil et son amie doivent, pour se livrer aux gestes de l'amour, profaner le portrait de monsieur Vinteuil père; ou

quand le baron de Charlus visite des lupanars où les sévices occupent une grande place. Pour mieux prendre ses distances par rapport à Proust, Anne Hébert oublie même les références proustiennes contenues dans ses propres textes. Ainsi l'épisode des clochers de Martinville est cité en exemple dans "Poésie, solitude rompue". De même dans *Kamouraska*, Elisabeth Rolland (dont les préoccupations et jusqu'au vocabulaire rappellent ceux du narrateur de *la Recherche*) n'a de cesse qu'elle ne ratrape "*le temps perdu*"¹²⁶, qui se transforme effectivement en "*temps retrouvé*"¹²⁷. C'est que, en déniaient ainsi à l'oeuvre de Proust toute violence et en s'attribuant pour ainsi dire l'exclusivité de la sauvagerie, la romancière obéit au désir de préciser sa propre singularité, de définir, pourrait-on dire, sa marque de commerce.

E. LE CHOIX D'UN METIER

Lorsque le moment est venu d'embrasser une carrière, Anne Hébert dit qu'elle aurait aimé "être avocate, peintre, comédienne, faire 50 choses"¹²⁸. Mais comme elle ne possédait aucun diplôme, si ce n'est "celui de sa communion solennelle"¹²⁹, elle a dû limiter son choix et se rabattre sur un poste de dactylo¹³⁰. Même là, pourtant, on lui renvoyait toujours sa formule de demande d'emploi "avec la mention 'instruction insuffisante'"¹³¹, et ce, bien qu'elle ait "déjà publié ses deux premiers livres"¹³¹. Elle obtient malgré tout un poste à la firme Grolier¹³². Puis la société Radio-Canada l'embauche en 1950¹³². Elle y collabore à l'émission radiophonique *Trois de Québec*. Certains de ses amis, dont plusieurs anciens collaborateurs de *la Relève*, aboutissent également à cette société d'Etat: Robert Elie (de 1943 à 1947, puis de

nouveau à partir de 1948), Jean Le Moyne (1951), Robert Charbonneau (1953), André Laurendeau (1953), Gilles Marcotte et Roger Lemelin. Anne Hébert sollicite ensuite un emploi de dactylo à l'ONF¹³³, où elle entre effectivement, d'abord comme pigiste, puis en 1953 comme membre du personnel régulier, en qualité de scénariste et de rédactrice de commentaires de film¹³⁴. Là, elle écrit pour gagner sa vie, non pour le plaisir d'écrire¹³⁴. Ne poursuivant "jamais deux projets à la fois"¹³⁵, elle rédige des commentaires pour les documentaires de l'ONF et rien d'autre¹³⁶. L'écrivaine se transforme donc, pour un temps du moins, en *intellectuelle d'institution*¹³⁷ — cette désignation est de Marcel Fournier — ou, d'après Jacques Dubois, en *écrivante*, "dans un secteur apparenté à la pratique littéraire"¹³⁸. Elle convient rétrospectivement que cette expérience lui a beaucoup apporté pour le roman qu'elle devait "entreprendre à Paris, un an plus tard"¹³⁹, soit en 1954. A l'ONF, qui lui tient lieu, toujours selon les mots de Dubois, "de filière d'apprentissage ou de formation"¹⁴⁰, elle apprend ainsi le métier d'écrivain¹⁴¹ ou plutôt perfectionne son écriture.

Comme le remarquent les collaborateurs du troisième tome du *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, nombre d'artistes, au cours des années 1940 et 1950, trouvent dans les agences culturelles fédérales (que Fournier qualifie d' "institutions-refuges"¹⁴²) "un gagne-pain en accord avec leurs aptitudes, comme réalisateurs, metteurs en scène, scénaristes, cinéastes, décorateurs"¹⁴³. Par le fait même, tout "ce monde réuni crée un milieu propice aux échanges d'idées, aux nouvelles théories, à l'affranchissement intellectuel"¹⁴⁴. Avec les écoles des Beaux-Arts et les écoles techniques, les sociétés publiques de production et diffusion de la culture sont en effet "les seules à vraiment

échapper à l'emprise du clergé"¹⁴⁴ durant la période 1940-1959. Dans le même ordre d'idées, Fournier écrit qu'elles assurent "le développement d'un milieu intellectuel plus dense et plus diversifié"¹⁴⁵.

En 1954, Anne Hébert, toujours à l'emploi de l'Office National du Film, reçoit une bourse. Son employeur lui accorde un congé d'un an, et elle s'en va vivre à Paris. A l'expiration du délai, elle a commencé *les Chambres de bois*¹⁴⁶. Elle ne reviendra au Québec qu'en 1957.

Celle qui, au fil des ans, s'est faite à l'idée qu'elle serait dactylo, adopte, une fois devenue écrivaine à plein temps, l'horaire d'une employée de bureau modèle, qui sait s'imposer un rythme de travail¹⁴⁷ pour le moins rigoureux. Elle s'astreint "à travailler tous les jours"¹⁴⁸. "Tous les matins, sept jours par semaine, écriture de neuf heures et demie à une heure."¹⁴⁹ Voilà ce qu'elle confie à Michelle Lasnier en 1963. Quelque vingt ans plus tard, elle précise à Françoise Faucher: "Je peux travailler trois ou quatre heures le matin et deux heures l'après-midi, tous les jours. J'arrête quand je suis trop fatiguée"¹⁵⁰. A mesure que le travail commencé approche de sa fin, elle "y consacre de plus en plus de temps. Les derniers jours, le sommeil la quitte. Mais elle n'écrit pas pour autant la nuit"¹⁵¹. Quand une oeuvre est terminée, elle s'accorde des vacances¹⁵². Ainsi Anne Hébert, après avoir reçu la formation du poète exemplaire, s'acquitte exemplairement de ses fonctions: "se [consacrer] entièrement à sa carrière d'écrivain"¹⁵³, comme ne manqueront pas de le signaler biographes et critiques.

F. UNE BIOGRAPHIE DISCRETE

En 1963, Anne Hébert résume ainsi sa période de formation: "Nous n'étions pas élevés de façon très américaine, ni moderne. C'était une éducation plus exigeante que celle de mes camarades, une éducation plus française qu'américaine"¹⁵⁴. Cette éducation en marge de celle des autres enfants, plutôt exigeante, classique, axée sur les belles lettres et qui se déroule d'abord au sein d'une famille (bourgeoise) fermée, puis dans des couvents; ce capital culturel hérité d'une longue tradition familiale; cet apprentissage à l'ONF, dans ce que le Québec comptait de plus avancé comme milieu intellectuel et artistique; voilà, en quelques lignes, le modèle même de la biographie conforme, distinguée et distinctive, du poète exemplaire, à qui, conséquemment, doit être réservé un traitement tout à fait privilégié.

Il s'agit évidemment là d'une biographie *orientée*. Au cours des entrevues, qui sont à peu près les seules sources disponibles, Anne Hébert promène un regard rétrospectif sur sa vie. A d'inévitables lacunes de mémoire peuvent s'ajouter des effets de distorsion (ou d'embellissement) attribuables à la position d'énonciation de l'interviewée. Il est significatif que Anne Hébert n'ait accordé d'entrevue qu'à partir de 1958, année qui, comme on le verra bientôt, marque son émergence dans l'institution littéraire de France. Parlant une fois qu'elle est consacrée, elle semble réordonner les événements de sa vie passée en fonction de cette consécration. Tous les éléments ne cadrant pas avec la carrière littéraire telle que la conçoit l'écrivaine sont éliminés. D'où l'impression de fatalité qu'on ressent à la lecture de ces entrevues, où tous les faits de sa vie, même les plus lointains ou les plus anodins,

soigneusement filtrés, semblent préparer, appeler la consécration littéraire. En fait, Anne Hébert, qui s'érige en historiographe d'elle-même, produit une autobiographie *littérisée, poétisée*, à l'usage des hagiographes éventuels, qui d'ailleurs en feront bon usage.

Cette biographie par fragments est également une histoire *officielle, expurgée*, que Anne Hébert cherche à imposer par différentes tactiques. Au cours des entrevues, par exemple, elle se cantonne dans les généralités et évite le plus possible d'apporter des précisions (qui pourraient aiguiller les biographes sur des voies qu'elle préfère éviter) ou ne les distille qu'au compte-gouttes, de sorte qu'on sait fort peu de chose sur elle. Il en résulte une aura de mystère autour de sa personne. Dès lors, tout se passe même comme si les journalistes-biographes et l'auteure s'entendaient (tacitement) pour brouiller les pistes et perpétuer ce mystère. Deux exemples serviront à illustrer cette affirmation.

Nous puisons le premier dans *la Poétique du songe* de Guy Robert, où l'évolution des thèmes et de l'art de Anne Hébert révèle au critique "une étroite et intime relation entre l'auteur et son oeuvre"¹⁵⁵. Un passage de "Poésie, solitude rompue", où l'écrivaine affirme que la " 'poésie a partie liée avec la vie du poète' "¹⁵⁶, confirme l'intuition de Robert. Il lui écrit donc afin qu'elle l'aide à établir "des éléments biobibliographiques beaucoup plus complets et précis"¹⁵⁶ que ceux qu'il possède. Dans sa réponse, Anne Hébert manifeste "une certaine indifférence"¹⁵⁶. Robert croit "à la fois élégant et poli de ne pas insister"¹⁵⁶. S'il demeure malgré tout convaincu qu'il serait "fort intéressant de dessiner des liens et des correspondances entre la vie et l'oeuvre"¹⁵⁶, il se borne toutefois "à signaler ce que

Anne Hébert [l'autorise] à mentionner"¹⁵⁷. Persuadé qu'elle parle dans ses poèmes, "à travers ses personnages, qui ne sont souvent que des transpositions de sa propre polyvalence"¹⁵⁸ (où "le sexe n'a rien à [...] voir"¹⁵⁸!), Robert procède "à une sorte d'identification entre l'auteur et ses personnages"¹⁵⁸. Ainsi le critique devient entièrement tributaire de la biographie *obligée* de l'auteure et prisonnier de sa production.

Notre second exemple provient d'une entrevue. Lorsqu'ils interviewent Anne Hébert pour le compte de la revue *Québec français*, qui traite en priorité de sujets relatifs à l'enseignement, on serait en droit de s'attendre à ce que Cécile Dubé, Maurice Emond et Christian Vandendorpe amènent Anne Hébert à préciser le genre d'éducation qu'elle a reçu. Or ils n'obtiennent pratiquement aucune révélation en ce qui a trait à ses années d'études — soit qu'elle dirige à son gré l'entrevue, soit que les intervieweurs se satisfassent des bribes qu'elle leur distribue fort parcimonieusement ou qu'ils craignent de poser les questions pertinentes.

Ainsi, en soutenant que la vie et l'oeuvre d'un écrivain sont en étroite corrélation, Anne Hébert aiguillonne la curiosité des biographes. Mais en même temps, elle met un embargo sur quantité de faits. Etant donné le peu de renseignements dont le chercheur dispose, il a tendance à se rabattre sur les entrevues, au lieu d'aller puiser l'information là où elle se trouve, par exemple, dans les archives. Il y a là comme un cercle vicieux dans lequel la critique s'est jusqu'ici complue — situation propre à alimenter le mythe hébertien, dont Anne Hébert elle-même a jeté les bases. Cette espèce de noeud gordien est particulièrement manifeste dans ce qu'on a écrit à propos des éta-

blissements d'enseignement que l'écrivaine aurait fréquentés, où la fiction se mêle à la réalité.

Cette stratégie de *discrétion*, qui se déploie dans les interviews, repose sur la notion d'*inviolabilité de l'artiste*, dont la vie privée et la vie publique seraient tout à fait étanches (ou dont la vie publique tiendrait lieu de vie privée). Comme l'écrit Pierre Pagé, "la vie d'Anne Hébert se confond progressivement avec sa carrière littéraire"¹⁵⁹. Ce parti pris de secret, adopté par Anne Hébert et que la critique (y compris ses rares détracteurs) respecte, s'intègre parfaitement à la conception que l'écrivaine se fait de l'artiste et de l'écriture. En privilégiant (au détriment des autres) certains renseignements d'ordre familial, scolaire et professionnel, en écartant systématiquement les expériences personnelles, en reléguant parmi les chimères tout facteur socio-historique, on décourage le lecteur ou le commentateur d'établir la genèse de la production d'un auteur, comme si son oeuvre était tout à fait autonome. Acquiescer à un tel point de vue revient à dire que l'artiste, de même que son oeuvre, s'est engendré lui-même. (Il serait intéressant, dans une telle perspective, d'étudier, chez Anne Hébert [où même des hommes s'*autofécondent*, puis engendrent¹⁶⁰], les thèmes de la *virginité* et de la *parthénogénèse*.) Quant au critique qui s'engage dans une telle avenue, il se confine à l'analyse d'écrits qu'il ne peut (ni ne doit, sous peine de passer pour un profanateur) rattacher à rien d'autre, l'écrivain pur coïncidant avec son oeuvre, elle-même on ne peut plus pure — oeuvre sacrée, c'est-à-dire interdite, taboue, qu'il importe donc de respecter religieusement.

NOTES

1. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*. — Voir également: Michelle LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74 (avril 1963). — Claude GODBOUT, "Anne Hébert: dompter les démons", *Profession écrivain*; Collection "Le Pouvoir des Mots"; Coproduction Prisma et Radio Québec. — Ce portrait cinématographique de Anne Hébert contient au moins deux inexactitudes: on y prétend que *les Songes en équilibre* fut publié à compte d'auteur; comme année de publication des *Poèmes*, on mentionne 1962.
2. Réginald HAMEL, John HARE, Paul WYCZYNSKI, *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*; Montréal: Les Editions Fides, 1976, p. 351.
3. P. SAINT-GERMAIN, "Anne Hébert: 'Mes personnages me mènent par le bout du nez' ", "Cahier arts et lettres", *La Presse*, p. 3. — Voir également: A. VANASSE, "L'écriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 446.
4. C. GODBOUT, "Anne Hébert: dompter les démons", *Profession écrivain*.
5. P. SAINT-GERMAIN, "Anne Hébert: 'Mes personnages me mènent par le bout du nez' ", *La Presse*, p. 3.
6. P. BOURDIEU, "Comment peut-on être sportif?", *Questions de sociologie*, p. 191.
7. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.

8. J.-P. KAUFFMANN, "De Paris, elle réinvente le Québec", "Perspectives", *La Presse*, p. 10.
9. A. VANASSE, "L'écriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 442. — Voir aussi: F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...'", *L'Actualité*, p. 12.
10. Laurent MAILHOT, "Le Cycle de Don Juan, suite poétique de Maurice Hébert", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome II (1900-1939), p. 322.
11. Jacques COTNAM, "De Livres en livres, et autres recueils d'essais de Maurice Hébert", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome II (1900-1939), p. 340.
12. Maurice HEBERT, in: Laurent MAILHOT et Kenneth LANDRY, "Etudes et croquis, de monseigneur Camille Roy", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome II (1900-1939), p. 478.
13. J. COTNAM, "De livres en livres,...", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome II (1900-1939), p. 340. — C'est nous qui soulignons.
14. Jane EVERETT, *L'Evolution de la critique littéraire québécoise de 1925 à 1940*, rapport de recherche présenté au Département de langue et de littérature françaises, Université McGill, 1981, p. 18.
15. J. COTNAM, "De livres en livres,...", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome II (1900-1939), p. 342.
16. Maurice HEBERT, "Garneau et l'influence littéraire de son oeuvre", *Centenaire de l'Histoire du Canada de François-Xavier Garneau*; deuxième semaine d'histoire à l'Université de Montréal, 23-27 avril 1945; Montréal: La Société Historique de Montréal, 1945, p. 152.
17. Maurice HEBERT, "Regards et Jeux dans l'Espace", *Le Canada français*, Québec, vol. XXVI, n^o 5, p. 477 (janvier 1939).
18. *Ibid.*, p. 476.
19. M. HEBERT, "Garneau et l'influence littéraire de son oeuvre", *Centenaire de l'Histoire du Canada de François-Xavier Garneau*,

p. 162.

20. G. MARCOTTE, "Les années trente: de Monseigneur Camille à la Relève", *Voix et images*, p. 518.
21. M. LEMIRE, "Introduction à la littérature québécoise (1900-1939)", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome II, p. L.
22. F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...' ", *L'Actualité*, p. 12.
23. J.-P. KAUFFMANN, "De Paris, elle réinvente le Québec", "Perspectives", *La Presse*, p. 10.
24. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
25. F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...' ", *L'Actualité*, p. 12.
26. C. DUBE et al., "Entrevue", *Québec français*, p. 34. — Voir aussi: M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
27. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
28. P. PAGE, *Anne Hébert*, p. 15.
29. F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...' ", *L'Actualité*, p. 12.
30. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
31. A. VANASSE, "L'Ecriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 442. — Voir également: A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
32. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74. — C'est nous qui soulignons.
33. A. VANASSE, "L'Ecriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 442. — C'est nous qui soulignons.
34. F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...' ", *L'Actualité*, p. 12. — Voir également: A. VANASSE, "L'Ecriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 442.

35. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
36. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 28.
37. F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...' ", *L'Actualité*, p. 12.
38. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
39. F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...' ", *L'Actualité*, p. 12. — C'est nous qui soulignons.
40. J. DUBOIS, *L'Institution de la littérature*, p. 82.
41. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
42. C. DUBE *et al.*, "Entrevue", *Québec français*, p. 34. — Voir également: Michelle LASNIER, "Qui est l'auteur des Chambres de bois? Une artiste exigeante et pure", *La Presse*, Montréal, p. 18 (samedi 29 novembre 1958).
43. C. DUBE *et al.*, "Entrevue", *Québec français*, p. 34.
44. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*. — Voir également: M. LASNIER, "Qui est l'auteur des Chambres de bois?", *La Presse*, p. 18, et "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
45. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
46. M. LASNIER, "Qui est l'auteur des Chambres de bois?", *La Presse*, p. 18, et "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
47. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
48. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
49. C. DUBE *et al.*, "Entrevue", *Québec français*, p. 35.
50. P. PAGE, *Anne Hébert*, p. 9.
51. C. GODBOUT, "Anne Hébert: dompter les démons", *Profession écrivain*.
52. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
53. J. DUBOIS, *L'Institution de la littérature*, p. 82.

54. Anne HEBERT, "De Saint-Denys Garneau et le paysage", *La Nouvelle Relève*, vol. III, n^o 9, p. 523 (décembre 1944). — Voir également: J.-P. KAUFFMANN, "De Paris, elle réinvente le Québec", "Perspectives", *La Presse*, p. 10.
55. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74. — Voir également: J.-P. KAUFFMANN, "De Paris, elle réinvente le Québec", "Perspectives", *La Presse*, p. 10.
56. M. HEBERT, "Garneau et l'influence littéraire de son oeuvre", *Centenaire de l'Histoire du Canada de François-Xavier Garneau*, p. 155.
57. *Ibid.*, p. 162. — Selon Benoît LACROIX, les GARNEAU témoignaient de la "vénération pour l'ancêtre François-Xavier". ("Sa bibliothèque privée", "Relire Saint-Denys Garneau", *Etudes françaises*, 20/3, Montréal, p. 107 [hiver 1984-1985].)
58. M. HEBERT, "Garneau et l'influence littéraire de son oeuvre", *Centenaire de l'Histoire du Canada de François-Xavier Garneau*, p. 162.
59. A. HEBERT, "De Saint-Denys Garneau et le paysage", *La Nouvelle Relève*, p. 523.
60. René LACOTE, *Anne Hébert*; Collection "Poètes d'Aujourd'hui", n^o 189; Paris: Les Editions Pierre Seghers, 1969, p. 31. — Un extrait de cet ouvrage a d'abord paru, sous le titre "le Sentiment de frustration dans la poésie d'Anne Hébert", dans un numéro spécial, consacré à la littérature du Québec, de la revue *Europe* (47^e année, n^{os} 478-479, pp. 139-148 [février-mars 1969]).
61. P. BOURDIEU, "Une science qui dérange", *Questions de sociologie*, p. 29.
62. A. VANASSE, "L'Ecriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 443.
63. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
64. Anne HEBERT, *Saint-Denys Garneau*, esquisse de synopsis, Montréal, Office National du Film du Canada, 1958. — C'est

nous qui soulignons. L'auteure a raturé ce passage. — Grâce à monsieur Bernard LUTZ, nous avons pu consulter aux archives de l'ONF le dossier relatif au film intitulé *Saint-Denys Garneau*. Ce dossier comprend notamment une lettre adressée à Léonard FOREST, directeur de production, datée du 3 février 1958, signée par Anne HEBERT, ainsi que l' "Esquisse de synopsis", dactylographiée, que l'auteure a également signée. C'est de ces deux documents que proviennent nos citations.

65. Hector de Saint-Denys GARNEAU, *Journal*, préface de Gilles Marcotte, avertissement de Robert Elie et Jean Le Moyne; Montréal: La Librairie Beauchemin Limitée, 1963, p. 206.
66. *Ibid.*, p. 205.
67. *Ibid.*, p. 206.
68. *Ibid.*, p. 207.
69. *Ibid.*, p. 46.
70. *Ibid.*, p. 48.
71. *Ibid.*, pp. 48-49.
72. *Ibid.*, p. 50. — C'est nous qui soulignons.
73. *Ibid.*, p. 51. — C'est nous qui soulignons.
74. Voir ci-dessus, p. 31.
75. G. MARCOTTE, "Les années trente: de Monseigneur Camille à *La Relève*", *Voix et images*, p. 520.
76. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
77. Réginald HAMEL, John HARE, Paul WYCZYNSKI, *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, p. 344. — L'article Anne Hébert contient au moins deux erreurs. On y affirme d'abord que *le Tombeau des rois* fut publié en 1952. Puis on écrit que *la Mercière assassinée* fut télévisé en 1958.
78. A. HEBERT, *Saint-Denys Garneau*, esquisse de synopsis.
79. Jean LE MOYNE, *Convergences*; Montréal: Les Editions HMH Ltée, 1961, p. 227.

80. AFP, "Anne Hébert vole la vedette...", *Le Droit*, p. 15.
81. A. HEBERT, *Saint-Denys Garneau*, esquisse de synopsis.
82. A. HEBERT, "Quand il est question de nommer la vie tout court,...", "Supplément littéraire", *Le Devoir*, p. 9. — Voir également: J.-P. KAUFFMANN, "De Paris, elle réinvente le Québec", "Perspectives", *La Presse*, p. 10. — G. TREMBLAY, "Une entrevue exclusive avec Anne Hébert", *Le Devoir*, p. 13. — C. DUBE et al., "Entrevue", *Québec français*, p. 35. — F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...'", *L'Actualité*, p. 12. — B. MORISSETTE, "Lointaine et proche Anne Hébert,...", *Châtelaine*, pp. 50 et 52.
83. Voir ci-dessus, pp. 22-24.
84. Le parlement du Canada-Uni abolit le système seigneurial le 18 décembre 1854.
85. A. HEBERT, *Saint-Denys Garneau*, esquisse de synopsis. — Cette citation est une variation du vers de Saint-Denys Garneau: "A voir que sous les mots il déplace toutes choses". ("Jeu", *Poésies complètes: Regards et Jeux dans l'Espace; Les Solitudes*, introduction de Robert Elie; Collection "Nénuphar"; Montréal et Paris: Les Editions Fides, 1949, p. 37.)
86. Robert VIGNEAULT, "Regards et Jeux dans l'espace, recueil de poésies d'Hector de Saint-Denys Garneau", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome II (1900-1939), p. 951.
87. A. HEBERT, lettre adressée à Léonard FOREST. — C'est nous qui soulignons.
88. A. HEBERT, *Saint-Denys Garneau*, esquisse de synopsis. — C'est nous qui soulignons.
89. A. HEBERT, "De Saint-Denys Garneau et le paysage", *La Nouvelle Relève*, p. 523. — C'est nous qui soulignons.
90. A. HEBERT, lettre adressée à Léonard FOREST.
91. G. ROBERT, *La Poétique du songe*, p. 14.
92. P. PAGE, *Anne Hébert*, p. 171.

93. Maurice EMOND, "Une vie secrète", *Québec français*, n^o 32, p. 35 (décembre 1978).
94. Pierre-Hervé LEMIEUX, "Les Songes en équilibre, recueil de poésies d'Anne Hébert", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome III (1940-1959), p. 930.
95. C. GODBOUT, "Anne Hébert: dompter les démons", *Profession écrivain*.
96. Voir ci-dessus, p. 48.
97. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
98. C. DUBE *et al.*, "Entrevue", *Québec français*, p. 34.
99. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
100. C. GODBOUT, "Anne Hébert: dompter les démons", *Profession écrivain*.
101. *Le Canada ecclésiastique*, annuaire du clergé, fondé par feu L.-J.-A. Derome, pour l'année 1930; quarante-quatrième année; Montréal: La Librairie Beauchemin Limitée, 1930, p. 580.
102. *Ibid.*, pp. 582 et 586.
103. "Introduction à la littérature québécoise (1940-1959)", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome III, p. LXII.
104. P. BOURDIEU, "Comment peut-on être sportif?", *Questions de sociologie*, pp. 177-178.
105. Voir ci-dessus, p. 46.
106. B. LACROIX, "Sa bibliothèque privée", "Relire Saint-Denys Garneau", *Etudes françaises*, p. 100.
107. Gilles MARCOTTE, "Préface", *Journal* (de Saint-Denys GARNEAU), p. 19.
108. AFP, "Anne Hébert vole la vedette...", *Le Droit*, p. 15.
109. A. VANASSE, "L'Ecriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 443.
110. Arthur RIMBAUD, "Lettre à Paul Demeny, Charleville, 15 mai

- 1871", *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet; Collection "Bibliothèque de la Pléiade"; Paris: Les Editions Gallimard, 1963, p. 273.
111. *Ibid.*, p. 272.
112. *Ibid.*, p. 271.
113. A. HEBERT, "Mystère de la parole", *Poèmes*, p. 75.
114. A. RIMBAUD, "Lettre à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871", *Oeuvres complètes*, p. 270.
115. F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...' ", *L'Actualité*, p. 14. — Voir également: A. VANASSE, "L'Ecriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 444.
116. A. VANASSE, "L'Ecriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 444.
117. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
118. B. MORISSETTE, "Lointaine et proche Anne Hébert,...", *Châtelaine*, p. 50.
119. C. DUBE et al., "Entrevue", *Québec français*, p. 35.
120. A. VANASSE, "L'Ecriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 444. — C'est nous qui soulignons. — Voir également: C. DUBE et al., "Entrevue", *Québec français*, p. 35. — B. MORISSETTE, "Lointaine et proche Anne Hébert,...", *Châtelaine*, p. 50.
121. Anne HEBERT, *Kamouraska*; Paris: Les Editions du Seuil, 1970, p. 15.
122. Anne HEBERT, *L'Ile de la demoiselle*, *Ecrits du Canada français*, n° 42, Montréal, 1979, p. 76.
123. *Ibid.*, p. 79.
124. Anne HEBERT, *Le Temps sauvage*, *La Mercière assassinée*, *Les Invités au procès*; Collection "L'Arbre", vol. G-2; Montréal: Les Editions Hurtubise HMH, Ltée, 1973, p. 162.

125. A. VANASSE, "L'Écriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 443.
126. A. HEBERT, *Kamouraska*, p. 112. — C'est nous qui soulignons.
127. *Ibid.*, p. 115. — C'est nous qui soulignons.
128. F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...'", *L'Actualité*, p. 12. — Voir également: A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
129. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 76.
130. *Loc. cit.* — Voir également: A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
131. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 76.
132. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
133. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 76.
134. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
135. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
136. *Ibid.*, p. 76.
137. Marcel FOURNIER, "Portraits d'un groupe", *Possibles*, vol. 10, n° 2, p. 130 (hiver 1986).
138. J. DUBOIS, *L'Institution de la littérature*, p. 106.
139. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 76.
140. J. DUBOIS, *L'Institution de la littérature*, p. 105.
141. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
142. M. FOURNIER, "Portraits d'un groupe", *Possibles*, p. 131.
143. "Introduction à la littérature québécoise (1940-1959)", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome III, p. LXI. — Voir également: M. FOURNIER, "Portraits d'un groupe", *Possibles*, pp. 131 et 137.
144. "Introduction à la littérature québécoise (1940-1959)", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome III, p. LXI.
145. M. FOURNIER, "Portraits d'un groupe", *Possibles*, p. 137.
146. C. DUBE *et al.*, "Entrevue", *Québec français*, p. 35.

147. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
148. F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...' ", *L'Actualité*, p. 14.
149. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
150. F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...' ", *L'Actualité*, p. 15.
151. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
152. F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...' ", *L'Actualité*, p. 15.
153. P.-H. LEMIEUX, "Les Songes en équilibre, recueil de poésies d'Anne Hébert", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome III (1940-1959), p. 930.
154. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
155. G. ROBERT, *La Poétique du songe*, p. 11.
156. *Ibid.*, p. 13.
157. *Ibid.*, p. 11.
158. *Ibid.*, p. 13.
159. P. PAGE, *Anne Hébert*, p. 21.
160. A. HEBERT, *Les Fous de Bassan*, p. 15.

CHAPITRE III

LA CARRIÈRE

En nous basant toujours sur les interviews accordées par Anne Hébert, nous considérerons maintenant les relations qu'elle a tenté de nouer avec différents agents de l'institution littéraire. Nous insisterons tout particulièrement sur les difficultés qu'elle semble avoir eues avec les éditeurs québécois. La période envisagée s'échelonne sur à peu près trois décennies. Elle se divise en deux sous-périodes. La première, qui est celle de l'émergence, va de 1937 à 1953. Elle se caractérise, d'une part, par les difficultés éditoriales et, d'autre part, par l'intervention d'amis de la poète, qui parviennent à faire publier les manuscrits des *Songes en équilibre* et du *Tombeau des rois* -- le *Torrent* paraissant à compte d'auteur. La seconde période, qui se déroule à Paris, commence en 1954. Elle s'achève quatre ans plus tard par la publication des *Chambres de bois* aux éditions du Seuil. A partir de cette date, l'écrivaine accède rapidement à la reconnaissance, autant en France qu'au Canada.

A. L'ÉMERGENCE

1. *Les premiers écrits (1937-1942)*

Durant son enfance, puis son adolescence (donc à partir des années 1920), Anne Hébert tenait un journal¹. Quand elle envisagea de s'adonner à d'autres types d'écriture, elle rejeta sur-le-champ la poésie, parce que celle qu'on produisait à l'époque lui apparaissait comme un genre dévalué¹. "Ridicule la poésie, pensait-elle, en lisant les poèmes que publiaient les revues féminines. Ridicule et superficiel. Ce n'est pas sérieux."² Certaines femmes, dont Hélène Charbonneau, Jovette Bernier, s'inscrivaient pourtant, si l'on en croit Maurice Lemire, "dans la ligne de la modernité"³. D'autres, telles que Alice Lemieux-Lévesque, Simone Routier, Eva Senéchal, Medjé Vézina, se repliaient "sur leur condition féminine, non pas pour la contester ouvertement, mais pour en prendre conscience et, jusqu'à un certain point, pour la déplorer"³. De son côté, Maurice Hébert signalait en 1945 que le titre de poète était alors peu profitable au Québec, si ce n'est "peu recommandable"⁴.

Par contre, ce qui, au dire de Anne Hébert, était sérieux, "c'étaient les contes pour enfants et les pièces de théâtre"⁵. Aussi écrivait-elle "des contes très courts"⁶, dont certains parurent vers la fin des années 1930 dans *le Canada français*⁷, revue fondée en 1918 par Camille Roy, un ami de son père. Puis elle rédigea des pièces de théâtre, à un rythme tel que, dès l'âge de seize ans, soit vers 1932, elle avait déjà suffisamment de matériel "pour faire un recueil"⁸.

C'est toutefois par la poésie que Anne Hébert entrera finalement en littérature.

2. Les Songes en équilibre (1942)

En composant "ce qu'elle appelait ses 'notations d'impression' "⁹, Anne Hébert ne croyait pas se livrer à la poésie, puisque ce qu'elle écrivait ne rimait pas¹⁰. En 1939, elle faisait paraître "Sous la pluie" et "Danse" dans *le Canada français*¹¹. Les deux poèmes furent repris dans *les Songes en équilibre*, qu'elle avoue avoir "fait publier sans trop savoir pourquoi"¹². On peut se demander si cette déclaration dénote une stratégie de désintéressement ou si l'auteure n'entend pas prendre ses distances par rapport à des poèmes qui, en 1963, lui semblent dépassés.

Ce premier recueil parut en 1942 aux éditions de l'Arbre, fondées deux ans plus tôt par Claude Hurtubise et Robert Charbonneau, jeunes hommes qui avaient "avant tout des ambitions littéraires et culturelles"¹³. Le nom de leur maison d'édition traduit une orientation esthétique. Il est en effet "la métaphore de l'indépendance de la littérature canadienne, qui ne veut plus être perçue comme une branche de la littérature française mais comme un arbre autonome"¹⁴. En 1941, les éditeurs, auxquels se joignait Paul Beaulieu, mettaient sur pied leur propre revue "pour mieux faire connaître leur production"¹⁵ — *la Nouvelle Relève* devenant ainsi l' "organe de diffusion et de promotion de la littérature maison"¹⁶. Au moment de la publication des *Songes en équilibre*, Charbonneau était directeur littéraire et président des éditions de l'Arbre, qui disparaîtront en 1948. L'initiative de la présentation du manuscrit, qui fut "aussitôt accepté"¹⁷, revint à l'essayiste Jean Le Moyne, ami de la poète, qui avait participé, aux côtés de Saint-Denys Garneau et des deux coéditeurs, aux réunions du groupe de *la Relève*.

Dans une réclame qu'il insérait dans *la Nouvelle Relève*, l'Arbre parlait d' "une sorte de chef-d'oeuvre"¹⁸. L'éditeur ajoutait: "Il s'agit d'une oeuvre à part dans notre littérature"¹⁸, où les fillettes "apprendront le chant à l'état pur, la modulation d'une âme qui s'ébat ou qui rêve"¹⁸. Anne Hébert s'empessa d'envoyer le livre à Camille Roy, qui lui écrivit pour la remercier une lettre où perce l'ironie.

Je ne sais encore que vous dire de vos songes et de leur équilibre. J'en ai parcouru plusieurs que je n'ai pas tous attrapés... On attrape parfois si difficilement ses propres songes qu'il n'est pas si facile de saisir ceux des autres. D'ailleurs vous rêvez comme on ne rêvait pas de mon temps — en vers. Beaucoup de poètes aujourd'hui naissent sous d'autres étoiles. Vos rêves ressemblent tellement à de la musique. Et je connais mal le solfège!

Par l'intermédiaire du rêve, c'est en effet le monde de l'inconscient qui affleurait en poésie québécoise. Comme d'autres de sa génération, Anne Hébert découvrait "la psychanalyse comme une nouvelle ouverture sur le monde"²⁰. Elle croyait qu'il était enfin permis, en littérature, "de ne plus avoir honte de parler du subconscient"²⁰. Dans *les Songes en équilibre*, elle cherchait à nommer l'inconscience²¹, à évoquer "[toutes] les merveilles du subconscient"²². Ce faisant, elle s'opposait à un univers où "tout était bien rangé, [...] rectiligne"²³.

Ainsi, dès son premier recueil, la poète faisait déjà preuve d'originalité. Elle se distinguait par la manière, la forme, mais aussi par le contenu. En plus d'avoir inventé une façon nouvelle de dire certaines choses, elle avait trouvé d'emblée une place dans l'institution, du côté des novateurs, des praticiens de la rupture et de l'audace.

3. Le Torrent (1950)

Encouragée par l'obtention, en 1943, du prix David pour *les*

Songes en équilibre, Anne Hébert continuait d'écrire des poèmes, mais aussi des contes et des nouvelles, dont "le Torrent", qu'elle tenta de faire paraître dans une revue²⁴ (dont elle ne fournit pas le titre). Mais celle-ci lui envoya cette réponse: Il est "impossible de glisser dans une revue jeune et saine quelque chose comme *Le Torrent*..."²⁴. Ce n'est qu'en 1948-1949, qu' "Au bord du torrent", écrit pendant l'hiver et le printemps de 1945, parut dans *Amérique française*²⁵.

Sauf une interruption d'une année en 1947-1948 et une brève tentative de résurrection en 1963, ce périodique a été publié "de façon régulière de novembre 1941 à décembre 1955"²⁶. Richard Giguère, qui dénombre au moins dix-sept changements au sein de l'équipe de direction, ramène

*l'histoire de la revue à cinq grandes périodes animées par Pierre Baillargeon (1941-1944), Gérard Dagenais et Paul Toupin (1944-1946), François Hertel (1946-1947), Corinne Dupuis-Maillet (1948-1951) et Andrée Maillet (1952-1955 et 1963).*²⁶

En dépit de ces modifications, *Amérique française* demeure, en principe, "une revue de création littéraire"²⁶. Lorsqu'en septembre 1948 elle relance la publication de la revue, Corinne Dupuis-Maillet l'engage dans une ère "de régression esthétique et de conservatisme idéologique typiques du régime duplessiste"²⁷: rejet de tout ce qui est trop nouveau en littérature et en peinture, censure morale très forte. Selon Giguère, la publication d' "Au bord du torrent" illustre bien la politique de censure qui sévit sous la conduite de Dupuis-Maillet.

Sans note ni explication de la direction, 'le Torrent' est amputé de la moitié de son contenu: il se termine avec la mort de la mère Claudine renversée par le cheval Perceval. Il est vrai que la deuxième partie du texte raconte la vie commune de François et d'Amica (qui, rappelons-le²⁸, ne sont pas mariés) et le suicide final de François.

Anne Hébert proposa ensuite le manuscrit du "Torrent" et de quatre autres récits courts "à tous les éditeurs qui [le refusèrent] tour à tour"²⁹. (On verra bientôt qu'à cette époque, peu de maisons québécoises éditaient des oeuvres de fiction.) En 1950, elle doit se résoudre à publier son recueil de nouvelles "à compte d'auteur à 1,600 exemplaires seulement"³⁰, aux éditions du journal trifluvien *le Bien Public*, dirigées par le poète Clément Marchand. Le livre sera racheté plus tard par Beauchemin, éditeur de manuels scolaires.

A la parution de l'oeuvre, la critique fut loin d'être unanimement conquise. Même Gilles Marcotte porta un premier "jugement partiellement négatif"³¹ sur "le Torrent". Il estimait que Anne Hébert (dont l'art "n'est pas aussi sûr"³² que celui de Alain-Fournier) avait "perdu pied en maints endroits"³². Plus précisément, il reprochait au récit (spécialement à la dernière partie, qu'il qualifiait de *décevante*) d'être "trop long"³², "décidément trop long"³²: "Nous éprouvons de l'impatience à la fin, nous ne savons plus où nous en sommes"³². Par contre, le public cultivé ménagea un bon accueil au livre. Pierre Pagé signale que l' "ouvrage s'épuisa très vite"³³, de sorte qu'en 1963, il était "introuvable ailleurs que dans les Bibliothèques publiques"³⁴. En 1950, le texte fut soumis au premier concours du Cercle du Livre de France, alors un des seuls éditeurs littéraires sérieux. D'après Michelle Lasnier, le manuscrit, bien qu'accepté, "ne circula pratiquement pas parmi le jury puisque seul Dostaler O'Leary en prit connaissance"³⁵. Anne Hébert précise: "Je ne sais vraiment pas ce qui s'est passé [...]. J'avais reçu une lettre me prévenant d'être disponible parce que mon texte était parmi les finalistes. Puis j'apprends que personne ne l'a lu"³⁵.

Le Torrent, rédigé par une femme qui avait déjà fait paraître un recueil de poèmes (couronné par un prix littéraire), essuya donc le refus des éditeurs. On publia les nouvelles, mais aux frais de l'auteure. Bien que le premier tirage fût épuisé depuis longtemps, on ne réédita le livre qu'en 1963. Qu'est-ce à dire?

Pour rendre raison des difficultés rencontrées par Anne Hébert, il faut d'abord invoquer le contexte éditorial de l'époque. Si l'on se reporte à la période 1900-1939, le fait pour un auteur québécois de faire paraître une oeuvre à ses frais n'avait rien d'exceptionnel. Selon Maurice Lemire, c'était même une pratique courante: "Près de la moitié de la littérature de création, du moins en roman et en poésie, [était] publiée à compte d'auteur"³⁶. Mais la guerre transforme cette situation. Jacques Michon note que le conflit mondial favorise l'accès des éditeurs québécois à de nouveaux marchés, d'abord au Québec, puis à l'étranger. A partir de 1940, la licence spéciale par laquelle le gouvernement canadien autorise les éditeurs à réimprimer les titres français qui ne sont plus disponibles, est le moteur d'un "développement sans précédent"³⁷. A ce facteur s'ajoute la présence à New York d'un fort contingent de l'intelligentsia française réfugiée dans la métropole américaine à cause de l'occupation de la France. Les éditeurs en quête de noms prestigieux peuvent donc espérer s'attacher de grands écrivains contemporains, susceptibles d'alimenter leur maison "non seulement en titres déjà consacrés mais aussi avec de l'inédit"³⁸. Grâce à ces conditions nouvelles, les agents de l'édition disposent d'un pouvoir d'attraction auprès des auteurs et du public; ils en profitent "pour lancer de nouveaux écrivains québécois"³⁹. Une fois la paix revenue, toutefois, l'édition littéraire au Québec s'engage dans une période particulière-

ment difficile. Le gouvernement fédéral refusant désormais d'octroyer les licences de reproduction, "les éditeurs français reprennent leurs droits"⁴⁰. Il s'ensuit que "ceux qui veulent continuer à réimprimer doivent négocier directement avec les éditeurs parisiens"⁴⁰. A compter de 1946, les ententes conclues avec ces derniers "visent surtout à transformer les jeunes éditeurs en dépositaires de livres français au Canada"⁴⁰. Les maisons françaises commencent effectivement "à envahir [...] le marché intérieur du Québec en ouvrant de nouveaux comptoirs: Flammarion et Hachette inaugurent leur première librairie à Montréal en 1950"⁴⁰. "Privés de marché et de liquidités, plus de douze maisons cessent de publier entre 1946 et 1949."⁴¹ C'est l'édition littéraire, rejetée "dans la marginalité des Clubs du livre et de l'édition par souscription"⁴², qui est "la plus pénalisée"⁴³. En fait, seuls les anciens éditeurs scolaires, "Beauchemin, Granger et frères et la Librairie générale canadienne, restent sur le marché. Ils ne consacrent toutefois qu'une petite partie de leur production à la littérature et seulement en fonction de leur clientèle"⁴³. Dans le même ordre d'idées, Richard Giguère écrit que de 1949 à 1954, "le nombre de romans et de recueils publiés par des éditeurs québécois dégringole, et les taux annuels de production ressemblent parfois à ceux de l'avant-guerre"⁴⁴. Cette faiblesse de l'édition locale laisse toute la place aux maisons françaises, qui deviennent pendant les années 1950 d'importants éditeurs de littérature québécoise: pour les années 1946-1957, Jacqueline Gerols dénombre douze titres de romans d'auteurs québécois publiés à Paris⁴⁵. Il faudra attendre la création du Conseil des Arts du Canada en 1957 pour que l'édition littéraire connaisse un nouvel essor au Québec. En attendant, le compte d'auteur se répand à nouveau, surtout en poésie,

mais aussi dans d'autres genres.

Si, pour un instant, on adopte la position des agents qui, selon la formule des collaborateurs du troisième tome du *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tentaient de ressusciter "un univers sécurisant, aux valeurs sûres, immuables"⁴⁶, "le Torrent" apparaît comme révolutionnaire. On peut certes le replacer dans la tradition des romans agriculturistes, mais alors, force est de convenir qu'il galvaude le genre. Les Perrault habitent un pays montagneux. Ils vivent en autarcie à la campagne. Bâtie loin du village, leur maison s'élève "à l'écart de toute voie de communication, au centre d'un domaine de bois, de champs et d'eau sous toutes ses formes"⁴⁷. C'est là qu'ils pratiquent une agriculture de subsistance. Dans de "grands champs tout en buttons"⁴⁷, que Claudine s'obstine à labourer, ils cultivent péniblement la betterave. Ils récoltent également du foin et s'adonnent à la cueillette des bleuets. Sur leur domaine, qui comprend une érablière, ils élèvent des vaches. Comme on peut le constater, "le Torrent", dont l'action se déroule sur une terre tombée en quenouille, diffère sensiblement des romans du terroir, qui continueront "à paraître à un rythme régulier"⁴⁸ jusqu'en 1960.

Pour justifier le refus des éditeurs, il faut en outre faire intervenir le concept de *doxa*, "c'est-à-dire [d'après Bourdieu] tout l'ensemble de ce qui est admis comme allant de soi, et en particulier les systèmes de classement déterminant ce qui est jugé intéressant et sans intérêt, ce dont personne ne pense que ça mérite d'être raconté"⁴⁹. Ainsi Anne Hébert aurait heurté de front, à son insu, "l'impensable [...], l'innomable, le tabou -- les problèmes dont on ne [pouvait] pas s'occuper"⁵⁰ dans le Québec des années 1940.

A maintes reprises, en effet, les personnages créés par Anne Hébert dévient des contraintes sociales et morales. Catherine est meurtrière, la grande Claudine Perrault, adultère, et François est impliqué dans la mort de sa mère, puis se suicide. Dans "le Torrent", "la Robe corail" et "le Printemps de Catherine", l'écrivaine représente des pauvres: ouvriers ou paysans. Or, selon elle, la pauvreté constituait une tare au Québec⁵¹. On peut à nouveau citer le cas de Catherine, la mal aimée, qui est servante dans le bistro d'un bourg, où elle remplit les chopes de bière vides. Concernant la consommation d'alcool au Québec durant l'entre-deux-guerres, Anne Hébert signale qu'on ne vendait pas de bière dans les petits villages, à cette époque-là; il n'y avait pas d'alcool. On n'avait pas la Prohibition, mais *c'était moralement interdit*⁵². Par ailleurs, l'écrivaine offre une image non conforme de la famille traditionnelle. Dans "le Torrent", elle relate la vie d'une famille monoparentale, dont la mère possède tous les attributs de la matriarche. Comme le remarque Gilles Marcotte, "les figures de la mère et de la femme [y] sont parfaitement inversés [*sic*]"⁵³. De Claudine Perrault, on peut dire ce que Anne Hébert déclare à propos de la mère québécoise d'antan: "Elle n'existait que parce qu'elle était mère, même pas épouse. Figée dans son rôle de mère, exclue de la société, elle a, en accord avec *la morale figée de l'époque*, trop souvent exercé un pouvoir destructeur sur les enfants, sur les futures femmes et sur elle-même"⁵⁴. En 1953, Jean Le Moyne écrivait que le "mythe familial aboutit à elle, à la mère, et non à l'épouse"⁵⁵ "esseulée dans sa maternité spirituelle"⁵⁶. On peut ajouter que Anne Hébert elle-même n'a jamais correspondu, tant s'en faut, à ce stéréotype de la femme québécoise. Qui plus est, la religion et Dieu lui-même sont malmenés dans *le Torrent*.

François Perrault, qui voudrait "croire en Dieu"⁵⁷, avoue: "Le nom de Dieu est sec et s'effrite. Aucun Dieu n'habita jamais ce nom pour moi. Je n'ai connu que des signes vides"⁵⁸. Pour sa part, Catherine frôle le blasphème: "Notre Dieu chrétien est-il endormi? Nous faudra-t-il un fakir de foire pour nous guider au cours de ce règne de fer et de feu?"⁵⁹.

Dans *le Torrent*, qui approfondit et systématise en quelque sorte les thèmes effleurés dans *les Songes en équilibre*, Anne Hébert explore à nouveau le "gouffre le plus creux de la subconscience"⁶⁰. Dans "l'Ange de Dominique", "c'est la passion qui [...] fixe avec force et à jamais ses pas dans le subconscient"⁶¹ de la jeune héroïne. L'inconscient, la passion débridée débouchent sur le thème de *la violence déchaînée*, que condamnent les canons éthiques de l'époque. En 1950, l'auteure n'avait pas pleinement conscience de ce qui deviendrait bientôt son image de marque. "Quand j'ai écrit *Le Torrent* [...], ma première oeuvre assez longue, je l'ai montrée à un ami qui m'a dit: 'Je suis étonné, je ne te connaissais pas cette violence ou cette âpreté.'"⁶² "Je l'ai découverte après avoir écrit *le Torrent*. J'ai écrit ce récit sans y penser, comme une innocente."⁶³ Elle déclare à peu près la même chose à Pierre Saint-Germain: "Quand j'ai écrit '*Le Torrent*', l'une des cinq nouvelles du recueil, je ne me rendais pas compte à quel point le sujet pouvait être terrifiant."⁶⁴ En fait, "*le Torrent*", de même que "*le Printemps de Catherine*", est peu compatible avec l'idée d'une littérature idyllique ou édifiante. En explorant l'inconscient, Anne Hébert prend parti pour une conception individualiste de la littérature, contrairement à ses prédécesseurs et certains de ses contemporains qui, dans les années 1940 et 1950, conféraient toujours à l'écriture une mission avant tout collective.

En somme, les récits du *Torrent* sont, comme le souligne Pierre Pagé, "profondément originaux par rapport à la littérature canadienne écrite jusqu'alors"⁶⁵. Ils s'avèrent même doublement originaux, puisqu'en plus de se distinguer par leur thématique, certains textes proposent une nouvelle conception de la littérature misant à fond sur le rêve et l'inconscient. Aussi n'est-il pas étonnant que l'institution littéraire ait réagi, par éditeurs et directeurs de revues interposés, en fermant ses portes à l'auteure ou en la censurant.

4. Le Tombeau des rois (1953)

Michelle Lasnier écrit qu'un sort semblable à celui du *Torrent* devait attendre *le Tombeau des rois*, "admirable recueil de poèmes qu'aucun éditeur n'était intéressé à publier"⁶⁶. La journaliste ajoute qu'un écrivain ami, Roger Lemelin, aurait proposé de faire éditer la plaquette "à ses frais, en attendant"⁶⁶ que la poète "puisse le rembourser"⁶⁶. D'autres amis, peintres et libraires, se seraient chargés "de la distribution sans frais supplémentaires"⁶⁶. Dans *le Devoir* d'octobre 1970, Roger Lemelin s'est lui-même expliqué sur les circonstances ayant entouré la publication, en 1953, du *Tombeau des rois*.

Pour bien les comprendre, il faut retourner quelque peu en arrière. En 1944, Adrien Pouliot, alors gouverneur de la société Radio-Canada, demanda à son ami Roger Lemelin de prononcer, sur les ondes de la station CBV, "une série de causeries sur des sujets divers"⁶⁷. Ce dernier accepta et décida de consacrer le premier quart d'heure à Hector de Saint-Denys Garneau (décédé le 24 octobre 1943), qui, lorsque Lemelin était tout jeune, lui "avait fait descendre les rapides de la Jacques-Cartier dans son canot"⁶⁷. Voulant le connaître davantage, le romancier consulta ses cousines de la haute ville de Québec,

"qui passaient leurs étés au Lac Saint-Joseph, tout près du manoir des Saint-Denys Garneau à Ste-Catherine"⁶⁷. Elles y avaient fréquenté "un joyeux groupe"⁶⁷, dont faisait partie le poète. Entre autres faits, Lemelin apprit qu'un lien de parenté unissait Saint-Denys Garneau à Anne Hébert. A l'automne 1944, il prit donc rendez-vous avec la jeune femme et la rencontra "pour la première fois"⁶⁷, afin d'évoquer le souvenir du disparu.

Neuf ans plus tard, Lemelin eut l'occasion à son tour de rendre service à Anne Hébert. En février 1953, en effet, Jeanne Lapointe révéla au romancier "qu'Anne traversait une période difficile. Non seulement sa santé était chancelante, mais elle se décourageait, ne parvenant pas à faire publier un mince recueil de poèmes dont l'écriture l'avait ravagée"⁶⁷. Lemelin se fit alors remettre le manuscrit du *Tombeau des rois* par Jeanne Lapointe. Il le lut et fut emballé: "C'est trop beau, on l'édite. [...] ce sera mon cadeau pour Pâques"⁶⁷. L'auteur d'*Au pied de la Pente douce*, qui avait déjà reçu le prix David, une bourse de la fondation Guggenheim et la médaille de l'Académie française, usa de son influence pour contourner le refus des éditeurs. Un réseau complexe de relations se noua pour faire paraître le deuxième recueil de poèmes de Anne Hébert. Contrairement à ce que laissait entendre Michelle Lasnier en 1963, Lemelin ne proposa rien à la poète, mais procéda plutôt en secret, afin de lui ménager une surprise. Il s'occuperait lui-même "de l'imprimeur, des questions d'argent"⁶⁷. Pour sa part, Jeanne Lapointe (professeure et critique littéraire) verrait "à la pureté et au choix des caractères d'imprimerie"⁶⁷. Quant à Suzanne Rivard (artiste peintre, fille d'Antoine Rivard qui détenait à l'époque un portefeuille dans le cabinet Duplessis), elle veillerait à "l'allure géné-

rale du volume"⁶⁷. D'autres personnalités seraient mises à contribution, faisant en l'occurrence office de mécènes: Antoine Rivard lui-même (qui "accordait aux belles-lettres une importance primordiale"⁶⁸), Jean Bruchési (sous-secrétaire de la Province, historien et critique littéraire), Guy Roberge (ancien député libéral, avocat de Lemelin), Oscar Gilbert (président du *Soleil*), Paul Michaud (libraire et propriétaire-éditeur de l'Institut littéraire de Québec, qui, en 1952, avait publié *Pierre le magnifique* de Lemelin).

Le premier tirage du *Tombeau des rois* fut de "[mille] cinquante exemplaires à \$1.50: \$2.250.00 moins \$600.00 pour l'impression"⁶⁹. Anne Hébert réalisait donc "un profit capital de \$1.650.00 non taxable"⁶⁹. Lemelin contredit ainsi Michelle Lasnier, qui prétendait que la poète avait dû s'endetter. Toutefois, les chiffres que Lemelin mentionne en 1970 ne concordent pas avec ceux qu'il fournira dans un article écrit quelque quinze ans plus tard, et où il précise que le colonel Gilbert aurait accepté "d'imprimer 2000 exemplaires du volume pour la somme promise par Antoine Rivard"⁷⁰, soit "deux dollars chacun"⁷⁰. Quoi qu'il en soit, c'est le vendredi saint 1953, en présence de Valéda Lavigueur (sa femme), de Jeanne Lapointe, de Suzanne Rivard, de Madeleine Lemieux et de Gabrielle Roy, que Roger Lemelin remit à son auteure un premier exemplaire du *Tombeau des rois*. "Oh! ma soeur Anne [écrit encore Lemelin], vous m'en trouverez des poètes qui réalisent une telle somme avec un recueil de poèmes refusé par des éditeurs prudents"⁷¹ (qui "ne voulaient plus publier [...] de poésie"⁷²), "et dont le premier tirage est épuisé avant même que les exemplaires soient imprimés!"⁷³

5. Le théâtre et le cinéma

Parallèlement au métier d'écrivain, Anne Hébert entamait, dans les années 1950, une carrière de dramaturge et de scénariste.

Les Invités au procès, poème dramatique et radiophonique, a été donné dans le cadre de la série *le Théâtre du grand prix*, à Radio-Canada, le 20 juillet 1952. On peut présumer que cette émission radiophonique était surtout écoutée par une élite. Tel ne dut pas être le cas de *la Mercière assassinée*, que Jean Faucher réalisa en août 1959, alors que Robert Charbonneau dirigeait le service des textes de Radio-Canada. Grâce au média utilisé, la télévision, et au type de pièce, un drame policier, Anne Hébert put rejoindre cette fois un public beaucoup plus vaste, au même titre que d'autres écrivains et ex-éditeurs qui, forcés par les circonstances, s'étaient mis, selon Jacques Michon, "à populariser et à banaliser les nouvelles catégories légitimes de perception dans des séries radiophoniques et télévisuelles"⁷⁴, élargissant "d'autant l'audience de leurs productions initialement réservées à un public restreint"⁷⁴. Le texte de *la Mercière assassinée*, en effet, avait paru l'année précédente dans les *Ecrits du Canada français*⁷⁵ (revue fondée en 1954 par Jean-Louis Gagnon), dont le comité de rédaction comprenait entre autres Gilles Marcotte et Robert Elie.

Entre 1954 et 1960, Anne Hébert, à l'emploi de l'Office National du Film du Canada, collabora aussi à plusieurs courts métrages, dont: *Les Indes parmi nous*, *Drôle de mic mac*, *le Médecin du Nord* (1954); *la Carne à pêche* (1959); *Saint-Denys Garneau*, *le Déficient mental* (1960)⁷⁶.

Ainsi donc, même si, durant les années 1950, Anne Hébert avait des rapports plutôt tendus avec les éditeurs québécois, même si

l'accès aux maisons d'édition lui était plus ou moins interdit, des institutions fédérales, dont l'ONF, la radio et la télévision d'Etat, qui préparaient, selon Marcel Fournier, le "renouveau intellectuel des années 60"⁷⁷, lui ouvrirent leurs portes, comme elles le firent alors pour plusieurs autres artistes, écrivains et intellectuels en rupture de ban avec le conservatisme des milieux traditionnels. En effet, loin "d'être un obstacle, l'essor des media populaires apparaît [écrit encore Fournier] comme une condition du développement d'activités de création non seulement pour le théâtre et les arts visuels, mais pour la poésie et le roman"⁷⁷.

B. LA RECONNAISSANCE

1. Les Chambres de bois (1958)

Dans *Le Roman québécois en France*, Jacqueline Gerols soutient que c'est "en tant que poète qu'Anne Hébert s'est acquis une réputation littéraire en France, sous l'égide de Pierre Emmanuel"⁷⁸. Certains témoignages permettent de reconstituer le canal par lequel ce dernier a pu découvrir l'oeuvre de Anne Hébert.

Pendant l'hiver 1952-1953, quand Roger Lemelin entreprit de faire éditer *le Tombeau des rois*, Jeanne Lapointe lui apprit que Pierre Emmanuel (qui avait déjà lu Saint-Denys Garneau⁷⁹) avait pris connaissance des poèmes et les trouvait remarquables. "Pour écrire une préface"⁸⁰, elle fit donc appel au poète français, qui accepta. C'est probablement lui qui, en 1952, transmit trois poèmes, qui devaient faire partie du recueil, à Albert Béguin, le deuxième directeur de la revue *Esprit*, rattachée aux éditions du Seuil. En tout cas, c'est ce que

Béguin laisse entendre dans un article du *Devoir* (octobre 1953⁸¹), où il se réfère, à deux reprises, à la préface de Pierre Emmanuel. Le critique français publia "l'Envers du monde" et "le Tombeau des rois" en octobre 1952 dans *Esprit*⁸², dont le numéro précédent avait été en grande partie consacré au Canada français⁸³. Ajoutons que P. Emmanuel sera membre en 1958 du jury du prix France-Canada, attribué cette année-là aux *Chambres de bois*⁸⁴.

En 1954, Anne Hébert s'installait donc en France et entreprenait la rédaction des *Chambres de bois*, son premier roman. Albert Béguin en eut vent, parla de l'auteure à Paul Flamand, des éditions du Seuil. Lors d'une rencontre, celui-ci dit à la poète: "Vous écrivez un roman; quand vous l'aurez terminé, vous me l'apporterez"⁸⁵. Les éditions du Seuil publièrent effectivement *les Chambres de bois* en 1958⁸⁶. Dorénavant, Anne Hébert pouvait compter sur un éditeur attiré, auquel elle resterait fidèle par la suite (y publiant *Poèmes* [1960], *le Torrent* [1965], *Kamouraska* [1970], *les Enfants du sabbat* [1975], *Héloïse* [1980] et *les Fous de Bassan* [1982]). A ce sujet, Jacqueline Gerols remarque que non

seulement l'éditeur achète à l'écrivain 'celle de ces réalisations dont il pense avoir le placement sur le marché', mais il s'attend à ce que le romancier continue à produire dans la même veine. C'est ce qui explique que nombre d'éditeurs [...] semblent attacher plus d'importance à la sélection des 'auteurs' qu'à celle des oeuvres isolées et qu'ils cherchent à s'attacher⁸⁷ les romanciers pour une association de longue durée.

Ainsi donc, aux rapports plutôt difficiles que Anne Hébert avait eus avec les agents de l'édition québécoise, succéderont des relations cordiales avec son éditeur parisien. C'est lui qui insistera pour qu'elle accepte les interviews, spécialement lors de la sortie d'un

livre⁸⁸. Cette insistance s'inscrit dans la stratégie de "l'éditeur français qui lance un roman"⁸⁹ : d'après Jacqueline Gerols, il "s'arrange généralement pour que l'écrivain participe à l'élaboration de son 'image' en accordant des interviews, en signant ses oeuvres, en donnant des conférences"⁸⁹. Pendant la composition de *Kamouraska*, l'éditeur de Anne Hébert interviendra à nouveau pour l'inciter à changer le nom d'un personnage du roman (Georges Wilson), qui était également celui "d'un comédien en France"⁹⁰. A l'occasion de l'attribution du prix Fémina 1982, les éditions du Seuil (à qui Jacqueline Gerols prête un "esprit systématique de la promotion"⁹¹) fêteront l'événement au Québec. Anne Hébert passera "la semaine à Montréal pour rencontrer quelques journalistes et participer à une réception somptueuse qui [attirera] le tout-Montréal au restaurant Hélène de Champlain"⁹².

Dans son ouvrage intitulé *le Roman québécois en France*, Jacqueline Gerols se penche sur le traitement que l'institution littéraire de France a réservé à quelques écrivains québécois, dont Anne Hébert. L'auteure trace d'abord le portrait du fort lecteur français, qui appartiendrait "à une strate socio-culturelle essentiellement bourgeoise, bien éduquée et bien nantie"⁹³. Son sujet littéraire de prédilection est l'*individu* — la bourgeoisie constituant "un groupe social qui nie sa propre existence"⁹⁴. Dans la production littéraire en France, l'introspection joue effectivement "un grand rôle"⁹⁴. Gerols signale que "le lecteur français aime retrouver, sinon dans la situation sociale des héros du moins dans l'attitude de l'auteur envers ses personnages une *Weltanschauung* [...] plutôt bourgeoise"⁹⁵. Il ne s'attend pas nécessairement à ce que cette orientation se manifeste "sous forme de parti-pris de classe mais par un traitement littéraire du sujet, accompagné d'une

sorte [...] de détachement *esthétique*"⁹⁶. J. Gerols associe ensuite ce culte de l'*unique* à une autre caractéristique de la bourgeoisie: "*La recherche de la distinction*"⁹⁷. Ce sont le raffinement et l'originalité que le bourgeois vise "dans l'exclusivité [...] des idées"⁹⁷. De cette inclination pour le bon goût, découle "une condamnation de la vulgarité"⁹⁸, qui n'exclut pas "l'immoralité, le vice"⁹⁸, pourvu qu'ils "se pratiquent avec raffinement et s'expriment avec distinction"⁹⁸. On peut donc conclure que le fort lecteur français se caractérise avant tout par son conservatisme foncier. Même s'il "peut faire preuve d'un certain libéralisme et tolérer quelques hétérodoxies [...] et un certain non-conformisme traditionnel [...], il n'accepte aucune remise en cause de ses 'évidences' "⁹⁹ qui "risquerait 'd'ébranler l'assise morale et intellectuelle du groupe' "⁹⁹.

J. Gerols parle ensuite des éditeurs français en général. D'emblée, elle reconnaît qu'ils "représentent une sorte de distillat des goûts, préférences et aspirations du public littéraire, du marché des lecteurs"¹⁰⁰. Dans un monde où "la commercialisation du produit culturel est désormais un des facteurs clés de sa production"¹⁰¹, "la fonction éditoriale [...] semble de plus en plus axée sur un choix judicieux, en fonction des besoins du marché"¹⁰¹. Les agents misent avant tout sur "des oeuvres qui se plient à des conventions romanesques"¹⁰² ayant fait leurs preuves. En d'autres termes, "le fait même d'être sélectionné par un grand éditeur indique que le sujet du roman semble conforme aux préférences des lecteurs français en général et des forts lecteurs en particulier"¹⁰³. Par ailleurs, l'écrivain québécois qui est choisi par un des grands éditeurs parisiens "bénéficie de l'image de marque de cette maison d'édition"¹⁰³. Il attire ainsi sur lui l'attention de la critique

et s'assure "un minimum de lecteurs"¹⁰³. En fait, l'édition en France serait "la condition *sine qua non* de la réussite d'un roman québécois dans ce pays"¹⁰⁴.

Parmi les maisons d'édition auxquelles J. Gerols s'intéresse, le Seuil, fondé par Jean Bardet et Paul Flamand, figure en bonne place. Avant 1939, les coéditeurs ne publient que cinq ouvrages. Leur entreprise ne démarre vraiment qu'en 1944, "avec le lancement de plusieurs collections, 'Pierres vives', 'Esprit' et 'Mise en scène' "¹⁰⁵. Aujourd'hui, les éditions du Seuil ne le cèdent que de peu aux "quatre géants, Flammarion, Gallimard, Grasset et Laffont"¹⁰⁵. Elles présentent une image "à la fois progressiste et sérieuse"¹⁰⁶, "voire académique"¹⁰⁷, "ni trop abstruse pour le fort lecteur, ni trop pédestre pour le critique lettré"¹⁰⁸. D'aucuns voient en elles un "mélange de catholicisme, de gauche et d'habileté"¹⁰⁹. Attachant une importance extrême à la sélection, elles recherchent "des oeuvres littéraires à la fois engagées et discrètement en retrait"¹⁰⁹, "une certaine écriture politique et poétique, superficiellement actuelle mais fondamentalement traditionnelle"¹⁰⁹. Cette politique expliquerait "que le Seuil n'ait publié [jusqu'en 1975] que deux écrivains québécois: Jacques Godbout et Anne Hébert"¹⁰⁹.

Selon Jacqueline Gerols, le succès littéraire de Anne Hébert en France repose (partiellement) sur "la poésie de son style"¹¹⁰ et sur la distinction¹¹¹ que recèle son oeuvre. L'accueil chaleureux dont elle est l'objet s'explique également par l'exploitation d'un mythe: celui "de l'Exotisme relié à l'image du 'Canada' "¹¹². Mais c'est le "modernisme stylistique"¹¹², l'actualité de l'écriture hébertienne (tournée vers l'introspection) qui constitue "son atout majeur auprès de la cri-

tique lettrée"¹¹².

2. La consécration québécoise (1958-1963)

L'année 1958 marque l'émergence de Anne Hébert dans la sphère des lettres françaises. Cet événement ne pouvait évidemment pas manquer d'avoir des répercussions au Québec. Editée en France, l'écrivaine aurait maintenant droit à la reconnaissance de ses pairs dans son pays d'origine.

Le samedi 29 novembre 1958, *la Presse* publiait un compte rendu de la première entrevue accordée par Anne Hébert au Québec: "Qui est l'auteur des *Chambres de bois*? Une artiste exigeante et pure" de Michelle Lasnier. La même année, on attribuait à Anne Hébert le prix France-Canada pour son premier roman. Le prix Duvernay, décerné en novembre par la Société Saint-Jean-Baptiste, couronnait l'ensemble de son oeuvre. Lors de la remise de cette distinction, la lauréate prononça la conférence intitulée "Poésie, solitude rompue". Toujours en 1958, son nom apparaissait dans l'anthologie publiée par Guy Sylvestre¹¹³. En 1959, la romancière recevait, *ex aequo* avec Yves Thériault, le premier prix de la Province (pour *les Chambres de bois*), tandis que la télévision d'Etat programmat *la Mercière assassinée*. Le 6 juin 1960, Anne Hébert entrait à la Société Royale du Canada, où son père avait déjà siégé. Cette année-là paraissait aux éditions du Seuil le recueil intitulé *Poèmes* pour lequel l'auteure remportait le prix du gouverneur général 1960, section poésie (qui lui serait remis le 24 février 1961). Toujours en 1960, elle faisait paraître dans les *Ecrits du Canada français* un ouvrage en collaboration avec Frank Scott: *La Traduction, dialogue entre le traducteur et l'auteur*. Un an plus tard, les deux premières thèses de maîtrise consacrées à Anne Hébert étaient déposées:

CHATILLON, Pierre, *Les Thèmes de l'enfance et de la mort dans l'oeuvre poétique de Nelligan, Saint-Denys Garneau, Anne Hébert, Alain Grandbois*, Université de Montréal; WALKER, Cheryl Anne, *the Mystery of Innocence and Experience*, Université Western (Ontario). Pour 1961-1962, le Conseil des Arts du Canada lui accordait une "bourse spéciale pour artistes". Le premier ouvrage sur la production hébertienne, *la Poétique du songe* de Guy Robert était imprimé en 1962. Au cours de la même année, Frank Scott publiait une traduction de certains poèmes de Saint-Denys Garneau et de Anne Hébert¹¹⁴. Enfin, l'année suivante, les *Ecrits du Canada français* faisaient paraître *le Temps sauvage*¹¹⁵, une pièce en quatre actes, et les éditions HMH rééditaient *le Torrent*, depuis longtemps épuisé.

3. De la Mort à la Résurrection

On peut, en terminant, résumer globalement la carrière de Anne Hébert en deux temps: une première période marquée par les difficultés et les épreuves qui, surmontées (grâce au courage que sa *vocation* inspire à l'écrivaine et à l'intercession de quelques agents bien intentionnés), débouche sur une deuxième époque caractérisée par le succès et la consécration. Anne Hébert peut alors se présenter comme une artiste qui a tâté de tous les genres littéraires et a su s'y distinguer. Tour à tour diariste, conteuse, nouvelliste, poète, dramaturge, scénariste, rédactrice de commentaires de film, romancière, essayiste, elle est donc une femme de lettres accomplie.

Un tel profil de carrière, il importe de le souligner, se dégage de ce que Anne Hébert elle-même a déclaré ou laissé entendre dans ses diverses entrevues. On peut donc y voir, autant qu'un récit de faits réels, la manifestation *stratégique* d'une volonté d'accréditer une certaine image de soi. Ainsi, à propos de ses débuts difficiles au Québec,

Anne Hébert n'évoque jamais le contexte éditorial qui prévalait lorsque parurent *le Torrent* et *le Tombeau des rois*. Aussi le lecteur non prévenu peut-il être enclin à imputer les fins de non-recevoir à la mauvaise volonté ou à la malice d'agents qui auraient ourdi un complot afin de museler l'écrivaine. En 1979, celle-ci explique même son exil volontaire en France en invoquant l'incompréhension des éditeurs québécois et la largeur d'idées des agents parisiens¹¹⁶, qui lui auraient apporté l'édition sur un plateau d'argent. Avec une pointe d'exagération, on pourrait résumer ses interviews de la façon suivante. Anne Hébert veut s'exprimer, mais les éditeurs tentent de la bâillonner, de sorte que sa santé et son moral périclitent. Une alternative s'offre alors: soit qu'elle-même, dans un sursaut d'énergie, passe à l'action, soit qu'un bon Samaritain intervienne *in extremis*. Dans les deux cas, elle est sauvée et parvient à parler au grand jour.

Ce schéma, on l'aura noté, obéit tout à fait à la structure qui porte sa production canonique. Citons à cet égard l'exemple du *Tombeau des rois*. Dès que l'aube point, la jeune fille, qui s'éveille au seuil d'une fontaine, sent dans ses doigts,

*A la racine de [son] poignet
Dans tout le bras
Jusqu'à l'attache de l'épaule
Sourdre un geste¹¹⁷
Qui se crée¹¹⁷.*

Ce geste, qui a son origine dans les doigts, peut être celui de la couturière¹¹⁸ ou de l'écrivaine, qui tend toujours les mains¹¹⁹. Mais *quelqu'un* la séquestre dans une chambre et l'allonge sur un lit de bois noir, qui, tel un cercueil, la contient et l'enferme strictement, pourvu qu'elle ne bouge¹²⁰. Dès lors, ses mains, qui sont "à jamais perdues"¹²¹, se posent sur sa poitrine, en un geste funèbre¹²². Finalement,

la protagoniste est menée aux tombeaux des rois, où sept pharaons la transforment en "[offrande] rituelle et soumise"¹²³, couchent sa "chair sacrifiée"¹²⁴, la boivent et lui étreignent "le coeur pour le rompre"¹²⁴. Miraculeusement sauvée de la mort, l'héroïne perçoit un reflet d'aube qui s'égare là. Puis c'est le *Mystère de la parole*, où "celui qui a reçu fonction de la parole"¹²⁵ entonne un chant de victoire "parmi l'aube et les herbes"¹²⁵.

Enfin assez curieusement, c'est à peu près la même structure qui sous-tend l'article "Un témoignage de Roger Lemelin sur Anne Hébert: Mes femmes et moi avons édité le Tombeau des Rois". Dans ce témoignage rocambolesque, qu'on croirait, ne serait-ce qu'à cause du titre, tiré des *Mille et Une Nuits*, le romancier se présente alternativement sous les traits du doux secoureur, du gentilhomme roublard, de l'aventurier viril et généreux volant au secours d' "une sombre Clara d'Ellébeuse emmitouflée dans [un] épais taffetas"¹²⁶ -- femme au beau visage, que la maladie et le découragement minent. Lemelin connaît la cause du mal: le refus des éditeurs. Rapière en main, le bon Samaritain, qui n'a pas un sou, pourfendra donc l'impossible et fera éditer *le Tombeau des rois*. Il est à noter que l'action, dont l'écrivain compare certains épisodes à un conte de fées, commence au milieu de février 1953, c'est-à-dire en pleine saison morte. Lemelin, le guérisseur, qui s'est fixé un terme: la fête de Pâques, a devant lui le printemps pour régénérer la poète ravagée, pourvu qu'elle "ne meure pas avant"¹²⁶ l'échéance. C'est le vendredi saint, jour de la Passion, qu'on remet à l'auteur des *Plouffe* le premier exemplaire du livre. Il décide de l'offrir à Anne Hébert le soir même, à huit heures. Mais une interminable partie de hockey, à laquelle il assiste, le retarde. Aussi ne peut-il procéder qu'à minuit et demi,

soit le samedi saint, vigile de la Résurrection. A la vue de la plaque, les yeux (d'abord hésitants) de la poète brillent enfin de joie.

NOTES

1. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
2. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
3. M. LEMIRE, "Introduction à la littérature québécoise (1900-1939)", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome II, p. XLIV.
4. M. HEBERT, "Garneau et l'influence littéraire de son oeuvre", *Centenaire de l'Histoire du Canada de François-Xavier Garneau*, p. 149.
5. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
6. C. DUBE *et al.*, "Entrevue", *Québec français*, p. 34.
7. Anne HEBERT, "Trois Petits Garçons dans Bethléem", *le Canada français*, vol. 25, n^o 4, pp. 395-397 (décembre 1937); "Enfants à la fenêtre", *le Canada français*, vol. 25, n^o 8, pp. 822-825 (avril 1938); "La Part de Suzanne", *le Canada français*, vol. 26, n^o 4, pp. 348-352 (décembre 1938).
8. C. DUBE *et al.*, "Entrevue", *Québec français*, p. 34.
9. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
10. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
11. Anne HEBERT, "Sous la pluie", *le Canada français*, t. 26, pp. 774-775 (mars 1939); "Danse", *le Canada français*, t. 27, pp. 117-120 (octobre 1939).

12. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
13. Jacques MICHON, "L'Edition littéraire au Québec, 1940-1960", *L'Edition littéraire au Québec de 1940 à 1960*; Sherbrooke: Le Département d'études françaises de l'Université de Sherbrooke, 1985, p. 6.
14. *Ibid.*, p. 8.
15. *Ibid.*, p. 14. — Voir aussi: p. 9. — Richard GIGUERE, "Amérique française (1941-1955): notre première revue de création littéraire", "Revue littéraires du Québec", *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, les Editions de l'Université d'Ottawa, p. 53 (été-automne 1983).
16. J. MICHON, "L'Edition littéraire au Québec, 1940-1960", p. 14.
17. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
18. *La Nouvelle Relève*, cahier 5, t. I, p. 315 (janvier 1942). — C'est nous qui soulignons.
19. Camille ROY, Québec, 19 février 1942; Archives du séminaire de Québec, FO Cam Roy, carton 107, liasse 19, n^o 49. — C'est nous qui soulignons. (Ce document nous a été aimablement communiqué par Jane EVERETT.)
20. A. VANASSE, "L'Ecriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 443.
21. A. HEBERT, "Musique", *Les Songes en équilibre*, p. 26.
22. A. HEBERT, "L'Oiseau du poète", *Les Songes en équilibre*, p. 152.
23. A. VANASSE, "L'Ecriture et l'ambivalence.,.,", *Voix et images*, p. 443.
24. F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...' ", *L'Actualité*, p. 12.
25. Anne HEBERT, "Au bord du torrent", *Amérique française*, vol. VII, n^o 7, pp. 32-43 (décembre 1948 — février 1949). — Dans sa "Chronologie complète des oeuvres" de Anne HEBERT, P. PAGE

signale qu' "Au bord du torrent" a été publié dans *Amérique française* en octobre 1947 (alors que la revue, on le verra bientôt, avait temporairement cessé de paraître). (Anne Hébert, p. 177.) Pour sa part, R. LACOTE mentionne à trois reprises que la nouvelle a paru en 1947. (Anne Hébert, pp. 30, 58 et 179.)

26. R. GIGUERE, "Amérique française (1941-1955)", *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, p. 54.
27. *Ibid.*, pp. 58-59.
28. *Ibid.*, p. 59. — Selon R. LACOTE, le texte de la nouvelle aurait été "malheureusement tronqué", la fin ayant été censurée...". (Anne Hébert, pp. 58 et 30.)
29. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74. — Voir aussi: P. SAINT-GERMAIN, "Anne Hébert: 'Mes personnages me mènent...' ", "Cahier arts et lettres", *La Presse*, p. 3.
30. P. SAINT-GERMAIN, "Anne Hébert: 'Mes personnages me mènent...' ", *La Presse*, p. 3.
31. P. PAGE, *Anne Hébert*, p. 30.
32. Gilles MARCOTTE, "Le Torrent, d'Anne Hébert", "Les Idées et les hommes", *Le Devoir*, Montréal, p. 8 (samedi 25 mars 1950).
33. P. PAGE, *Anne Hébert*, p. 29.
34. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, pp. 74 et 76.
35. *Ibid.*, p. 74. — Anne HEBERT concourait pour le prix Esso du Cercle du Livre de France qui, cette année-là, ne fut pas décerné.
36. M. LEMIRE, "Introduction à la littérature québécoise (1900-1939)", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome II, p. LVIII. — Voir également: p. LV.
37. J. MICHON, "L'Edition littéraire au Québec, 1940-1960", p. 5.
38. *Ibid.*, p. 10.

39. J. MICHON, "L'Edition littéraire au Québec, 1940-1960", p. 12.
40. *Ibid.*, p. 16.
41. *Ibid.*, pp. 16-17.
42. *Ibid.*, p. 22.
43. *Ibid.*, p. 17.
44. R. GIGUERE, "Amérique française (1941-1955)", *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, p. 54.
45. Jacqueline GEROLS, *Le Roman québécois en France*; Collection "Littérature"; LaSalle (Québec): Les Editions Hurtubise HMH, Limitée, 1984, pp. 4-6.
46. "Introduction à la littérature québécoise (1940-1959)", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome III, p. XXVIII.
47. A. HEBERT, "Le Torrent", *Le Torrent*, p. 14.
48. "Introduction à la littérature québécoise (1940-1959)", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome III, p. XXII.
49. P. BOURDIEU, "Pour une sociologie des sociologues", *Questions de sociologie*, p. 83. — Dans l'article intitulé "le Conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise" (*Liberté*, n° 134, pp. 15-20 [mars-avril 1981]), André BELLEAU distingue nettement la base matérielle ou Appareil (de l'institution littéraire) de sa superstructure régulatrice et normative ou Norme.
50. P. BOURDIEU, "Pour une sociologie des sociologues", p. 83.
51. P. SAINT-GERMAIN, "Anne Hébert: 'Mes personnages me mènent...' ", "Cahier arts et lettres", *La Presse*, p. 3.
52. C. DUBE *et al.*, "Entrevue", *Québec français*, p. 33. — C'est nous qui soulignons.
53. Gilles MARCOTTE, "Réédition d'un grand livre: 'Le Torrent', d'Anne Hébert", "Littérature", *La Presse*, Montréal, p. 6 (samedi 18 janvier 1964).

54. A. VANASSE, "L'écriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 446. — C'est nous qui soulignons.
55. J. LE MOYNE, "La Femme dans la civilisation", *Convergences*, p. 72. — Ce texte est daté de 1953.
56. *Ibid.*, p. 75.
57. A. HEBERT, "Le Torrent", *Le Torrent*, p. 60.
58. *Ibid.*, p. 36.
59. A. HEBERT, "Le Printemps de Catherine", *Le Torrent*, p. 126.
60. A. HEBERT, "Le Torrent", *Le Torrent*, p. 48.
61. A. HEBERT, "L'Ange de Dominique", *Le Torrent*, p. 87.
62. F. FAUCHER, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne...'", *L'Actualité*, p. 12.
63. A. VANASSE, "L'écriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 445.
64. P. SAINT-GERMAIN, "Anne Hébert: 'Mes personnages me mènent...'", "Cahier arts et lettres", *La Presse*, p. 3.
— Voir aussi: M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 74.
65. P. PAGE, *Anne Hébert*, p. 22.
66. M. LASNIER, "Anne Hébert: la magicienne", *Châtelaine*, p. 76.
67. Roger LEMELIN, "Un témoignage de Roger Lemelin sur Anne Hébert: Mes femmes et moi avons édité le Tombeau des Rois", "L'Oeil sur les livres", *Le Devoir*, Montréal, p. 13 (samedi 10 octobre 1970).
68. Roger LEMELIN, "Antoine Rivard, citoyen de Québec", "Témoignage", *La Presse*, Montréal, p. A7 (mercredi 22 janvier 1986).
69. R. LEMELIN, "Un témoignage de Roger Lemelin sur Anne Hébert", *Le Devoir*, p. 13.
70. R. LEMELIN, "Antoine Rivard, citoyen de Québec", *La Presse*, p. A7.
71. R. LEMELIN, "Un témoignage de Roger Lemelin sur Anne Hébert",

Le Devoir, p. 13.

72. R. LEMELIN, "Antoine Rivard, citoyen de Québec", *La Presse*, p. A7.
73. R. LEMELIN, "Un témoignage de Roger Lemelin sur Anne Hébert", *Le Devoir*, p. 13.
74. J. MICHON, "L'Edition littéraire au Québec, 1940-1960", p. 22.
75. Anne HEBERT, *La Mercière assassinée, Ecrits du Canada français*, t. IV, 1958, pp. 17-112.
76. Au cours de l'interview qu'elle a accordée à Andréanne LAFOND, Anne HEBERT mentionne un documentaire traitant du travail des femmes de ménage au Parlement d'Ottawa.
77. M. FOURNIER, "Portrait d'un groupe", *Possibles*, p. 136.
78. J. GEROLS, *Le Roman québécois en France*, p. 47.
79. Pierre EMMANUEL, "Le Poète Saint-Denys Garneau", *Le Devoir*, Montréal, p. 6 (samedi 16 août 1952). — Ce texte a été donné à Radio-Canada, dans le cadre de l'émission *la Revue des arts et des lettres*.
80. R. LEMELIN, "Antoine Rivard, citoyen de Québec", *La Presse*, p. A7. — Voir aussi: R. LEMELIN, "Un témoignage de Roger Lemelin sur Anne Hébert", *Le Devoir*, p. 13.
81. Albert BEGUIN, "Anne Hébert et la solitude", *Le Devoir*, Montréal, p. 6 (samedi 3 octobre 1953). — Ce texte a également été lu à Radio-Canada, dans le cadre de l'émission *la Revue des arts et des lettres*.
82. Anne HEBERT, "L'Envers du monde" et "Le Tombeau des rois", *Esprit*, Paris, t. 20, n^o 10, pp. 443-446 (octobre 1952).
83. *Esprit*, 20^e année, n^{os} 193-194 (août-septembre 1952).
84. M. LASNIER, "Qui est l'auteur des Chambres de bois?", *La Presse*, p. 18.
85. C. DUBE *et al.*, "Entrevue", *Québec français*, p. 35. — Voir également: A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*. — *Québec fran-*

çais mentionne le nom propre *Paule Flammand*, qu'il remplace ensuite par le pronom personnel *elle*. Ne s'agirait-il pas plutôt de Paul FLAMAND, l'un des fondateurs des éditions du Seuil? A ce sujet, voir: J. GEROLS, *Le Roman québécois en France*, p. 157.

86. Après avoir signalé, en page 7, que *les Chambres de bois* fut publié pour la première fois en 1958, J. GEROLS mentionne ensuite l'année 1957. (*Le Roman québécois en France*, pp. 159 et 330.)
87. J. GEROLS, *Le Roman québécois en France*, p. 77.
88. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
89. J. GEROLS, *Le Roman québécois en France*, p. 92.
90. C. DUBE et al., "Entrevue", *Québec français*, p. 34.
91. J. GEROLS, *Le Roman québécois en France*, p. 162.
92. Jean ROYER, "Anne Hébert: La passion est un risque mais c'est un risque indispensable", "Culture et société", *Le Devoir*, Montréal, p. 21 (samedi 11 décembre 1982).
93. J. GEROLS, *Le Roman québécois en France*, p. 44.
94. *Ibid.*, p. 40.
95. *Ibid.*, pp. 40-41.
96. *Ibid.*, p. 41.
97. *Ibid.*, p. 44.
98. *Ibid.*, p. 45.
99. *Ibid.*, p. 40.
100. *Ibid.*, p. 21.
101. *Ibid.*, p. 73.
102. *Ibid.*, p. 21.
103. *Ibid.*, p. 91.
104. *Ibid.*, p. 87.

105. J. GEROLS, *Le Roman québécois en France*, p. 157.
106. *Ibid.*, p. 165.
107. *Ibid.*, pp. 157-158.
108. *Ibid.*, p. 165.
109. *Ibid.*, p. 158.
110. *Ibid.*, p. 47.
111. *Ibid.*, p. 45.
112. *Ibid.*, p. 173.
113. Guy SYLVESTRE, *Anthologie de la poésie canadienne-française*; Montréal: La Librairie Beauchemin, 1958, pp. 222-234.
114. St-Denys Garneau & Anne Hébert, poèmes traduits par F. R. SCOTT, préface de Gilles Marcotte; Vancouver (Canada): Klanak Press, 1962, 49 pp.
115. Anne HEBERT, *Le Temps sauvage, Ecrits du Canada français*, t. XVI, 1963, pp. 9-108.
116. A. LAFOND, "Anne Hébert", *Visage*.
117. A. HEBERT, "Eveil au seuil d'une fontaine", *Poèmes*, p. 14.
118. A. HEBERT, "Les Pêcheurs d'eau", *Poèmes*, p. 20.
119. A. HEBERT, "Les Mains", *Poèmes*, p. 21.
120. A. HEBERT, "La Chambre fermée", *Poèmes*, p. 40.
121. A. HEBERT, "Paysage", *Poèmes*, p. 56.
122. A. HEBERT, "La Chambre fermée", *Poèmes*, p. 40.
123. A. HEBERT, "Le Tombeau des rois", *Poèmes*, p. 60.
124. *Ibid.*, p. 61.
125. A. HEBERT, "Mystère de la parole", *Poèmes*, p. 75.
126. R. LEMELIN, "Un témoignage de Roger Lemelin sur Anne Hébert", *Le Devoir*, p. 13.

CHAPITRE IV

LA CRITIQUE SELON ANNE HEBERT

Jacques Dubois remarque que tout discours "a besoin pour exister d'un métadiscours qui lui apporte la reconnaissance"¹. Aussi n'est-il pas étonnant que les écrivains s'intéressent tout particulièrement à la critique littéraire, d'autant plus que l'écrivain moderne, comme le note encore Dubois, écrit "pour ses pairs, c'est-à-dire principalement pour tous ceux qui, comme lui et à des titres variés, s'occupent de la chose littéraire"².

Ce chapitre et le suivant portent donc sur la critique littéraire. D'abord, nous préciserons la conception que Anne Hébert se fait de la critique et les conséquences méthodologiques que cette conception implique. Puis, dans le dernier chapitre, nous présenterons les principaux jugements que la critique a portés sur la production de Anne Hébert -- critique qui, on le verra, s'est en grande partie conformée aux indications de l'écrivaine.

A. LA CONCEPTION CRITIQUE

Anne Hébert lit "toutes les critiques qui paraissent au mo-

ment où un de [ses] livres est publié"³. Elle "trouve que ça fait [alors] partie du jeu"³. Mais après un certain temps, surtout lorsqu'elle s'attelle à une nouvelle oeuvre, elle délaisse les commentaires, car la critique la remet en question et pourrait même, à la limite, la paralyser³. A propos des critiques québécois, elle déclare qu'elle n'a pas à se plaindre d'eux, bien qu'elle ne soit pas toujours d'accord avec ce qu'ils disent: "Je pense, par exemple, que Jean Ethier-Blais a aimé Kamouraska mais des choses l'ont choqué: la violence, la sexualité débordante. Je ne suis pas tout à fait d'accord."⁴ Devant le fait qu'on analyse ses oeuvres en classe, la romancière a une réaction ambivalente, comme elle s'en explique en 1978: "A la fois je suis fière, car j'estime que c'est très bien que les jeunes Canadiens français étudient les poètes de leur pays. En même temps, je trouve ça un peu terrifiant. C'est comme si on devenait des êtres abstraits"⁵.

Nous avons déjà signalé le rapprochement que Anne Hébert, dans "Poésie, solitude rompue", suggère entre la poésie et l'eucharistie⁶. Cette analogie est lourde d'implications sur le plan de la critique. En effet, le poète-*sacerdos* serait celui qui communierait son oeuvre. Dans une perspective sacrale, le communiqué, c'est-à-dire le lecteur-critique, n'aurait qu'à recevoir le texte et qu'à rendre grâce — toute autre attitude équivalant à la profanation. D'autres passages de "Poésie, solitude rompue" proposent une conception identique, sous des images à peine différentes.

D'emblée, Anne Hébert définit ainsi la poésie (et l'art en général): "Une *expérience* profonde et *mystérieuse* qu'on tente en vain d'expliquer, de situer et de saisir dans sa source et son cheminement

intérieur"⁷. Ranger la poésie (ou l'art) dans la catégorie des expériences mystérieuses revient à dire que, d'une part, elle est d'essence religieuse et que, d'autre part, elle est inexplicable, puisqu'il est impossible de rendre raison des mystères. Un peu plus loin, la poète revient sur cette idée: "*La poésie ne s'explique pas, elle se vit. Elle est et elle remplit. Elle prend sa place comme une créature vivante et ne se rencontre que, face à face, dans le silence et la pauvreté originelle*"⁸. Ce dernier passage pourrait aussi bien s'appliquer au poète qu'au lecteur-critique. Dans les deux cas, la poésie implique la disponibilité, de même qu'une certaine passivité. En effet, poète et critique s'apparentent à des réceptacles que l'art ainsi qu'une *grâce* viendrait remplir. Par ailleurs, le silence et la pauvreté originelle évoquent le dépouillement et le recueillement — deux actions qu'on peut également appliquer à toute expérience religieuse.

Dans "Poésie, solitude rompue", Anne Hébert propose une image particulièrement frappante pour illustrer le rapport entre la poésie et le lecteur-critique. Elle affirme que "le lecteur de poésie doit [...] demeurer attentif et *démuni* en face du poème, *comme un tout petit enfant* qui apprend sa langue maternelle"⁸. Il est donc recommandé au lecteur ou au critique de se dépouiller, lorsqu'il entre en poésie. Plus précisément, le critique attentif apprendrait le poème, *comme un tout petit enfant* ferait l'apprentissage de sa langue maternelle, c'est-à-dire sans que jamais n'intervienne l'esprit critique.

Dans le même essai, Anne Hébert se sert d'une autre représentation pour cerner davantage le lien entre texte et lecteur. Elle compare celui qui aborde cette terre inconnue que représente l'oeuvre d'un poète nouveau à "un voyageur qui, après avoir marché longtemps sur

des routes sèches, aveuglantes de soleil, tout à coup, entre en forêt"⁸, où il se sent dépaycé, désarmé. Ainsi le voyageur-lecteur *désarmé* s'apparente à l'enfant *démuni*. "Saisi par l'étrangeté du monde"⁹, ce voyageur "s'abandonne à l'enchantement, subjugué par une loi nouvelle, totale et envahissante"⁹. D'une part, l'*étrangeté* du monde fait écho au *mystère* de la parole poétique. D'autre part, le voyageur aveuglé, à l'instar de l'enfant apprenant sa langue maternelle, ignore tout esprit critique. Il s'abandonne plutôt à l'*enchantement*. On est ici en plein univers magique (interprétation que confirme l'analogie entre la poésie et une forêt *enchantée*), c'est-à-dire, encore une fois, inexplicable, d'autant plus que le poème, promu au rang d'une loi totale, d'un absolu, subjugue et envahit. De nouveau, le primat est accordé au texte devant lequel le lecteur-critique, essentiellement passif (ce que dénotent les termes *désarmé*, *s'abandonne*, *saisi*, *subjugué*), disparaît. A la limite, le critique s'identifierait, s'incorporerait au poème — toute distance critique étant par le fait même abolie.

Par ailleurs, Anne Hébert elle-même prévient ou devance les critiques défavorables en soutenant que toute grande oeuvre garde en son coeur "un manque secret, une poignante imperfection qui est le signe même de la condition humaine dont l'art demeure une des plus hautes manifestations"⁹. Si l'imperfection est le signe même de la condition humaine, le critique peut donc s'autoriser de ce manque pour célébrer l'oeuvre qui en porte trace. "Rien de plus émouvant pour moi [écrit l'auteure de "Poésie, solitude rompue"] que ce signe de la terre qui blesse la beauté en plein visage et lui confère sa véritable, sensible grandeur."⁹ Les critiques ne manqueront pas de signaler ces imperfections concourant, selon eux, à la grandeur de l'écrivaine. Ainsi

Jeanne Lapointe (pour ne citer qu'un exemple), à la suite de Frank Scott, relève dans "le Tombeau des rois" "deux libertés de langage ou distractions"¹⁰. Mais elle n'en demeure pas moins touchée par les courants d'images "étrangement fondus en une même allure nobiliaire rattachée à un passé très lointain"¹¹.

Qu'il soit comparé à un communiant, à un tout petit enfant apprenant à parler ou à un voyageur subjugué par un paysage nouveau, le lecteur est identifié à quelqu'un dont l'esprit critique ne serait d'aucune utilité. Anne Hébert l'invite plutôt à se livrer à une lecture d'adhésion, d'identification; elle privilégie ce que Bourdieu appelle "les communions magiques"¹². Dans une telle optique, toute autre attitude que la disponibilité, la réception passive, la contemplation serait qualifiée de *sacrilège*. Ainsi l'approche critique proposée par Anne Hébert est en tous points conforme à la conception sacrale qu'elle se fait de l'écriture. A l'instar du poète, le critique devrait tendre, par un effort mystérieux, vers l'absolu; il devrait se hisser "à ce point d'extrême tension de tout l'être créateur"¹³ où s'accomplit le poème. Bref, la poète recommande au critique d'adopter un point de vue sacré, empreint d'exigence, lorsqu'il s'adonne à sa pratique.

B. LES CONSEQUENCES METHODOLOGIQUES

Anne Hébert, qui ne veut pas faire de la psychanalyse quand elle écrit, croit "que les critiques en font suffisamment"¹⁴. Contrairement au psychanalyste qui décortique, analyse, la poète fait voir les choses, les voit, mais "ne les explique pas"¹⁵. On peut présumer que l'auteure n'apprécie guère se sentir "découpée en petits morceaux, dis-

séquée"¹⁶ par les psychocritiques. Elle ne semble guère priser davantage l'approche biographique. C'est en tout cas ce qu'on peut déduire d'un passage déjà cité de la plaquette de Guy Robert¹⁷.

Par ailleurs, Anne Hébert est plus ou moins d'accord avec l'interprétation sociologique qu'on a donnée de son oeuvre. Ainsi s'étonne-t-elle "quand la critique décrit *le Torrent* comme le symbole du Québec enchaîné"¹⁸ — comparaison qu'elle ravale au rang d'abstraction. En passant, notons qu'elle semble identifier la sociologie de la littérature avec la théorie du *reflet*.

En présence d'une oeuvre, il faut, selon l'écrivaine, "plutôt s'interroger sur la fonction de la mère, de la religion"¹⁸. Ce sont là des problèmes essentiels du moins pour ce qui [la] concerne"¹⁸. On voit cependant mal comment l'on pourrait rendre raison des thèmes hébertiens de la *mère* et de la *religion*, sans faire intervenir des considérations historiques, psychanalytiques et sociologiques.

Les prises de position de Anne Hébert en ce qui a trait à la critique littéraire découlent de sa conception de la littérature. On sait qu'elle postule l'autonomie de l'art. Selon Bourdieu, "par le simple fait d'autonomiser les oeuvres, on accorde aux oeuvres ce qu'elles demandent, c'est-à-dire tout"¹⁹. Quant au lecteur-critique, il doit se confiner aux oeuvres, y adhérer, communier avec elles. Autrement dit, il doit renoncer à toute discipline d'appoint (notamment la psychanalyse et la sociologie), quand il traite une production, pour s'adonner plutôt à une analyse purement interne (d'ordre thématique) — le texte constituant un mystère qui contient ses propres clés. Par ailleurs, la littérature autonomisée s'entoure, on l'a déjà souligné, d'un discours à connotations religieuses. Aussi est-il fortement conseillé au critique

de parler des oeuvres sur le mode sacré. Toute autre attitude équivaut à la profanation, au sacrilège.

Le primat accordé à la lecture interne est en réaction contre la critique dogmatique dont Anne Hébert elle-même eut à souffrir au début de sa carrière. Cette conception de la critique n'est pas sans analogie avec celle du groupe de *la Relève*, qui refusait de juger les oeuvres d'après un code imprégné de morale et de nationalisme²⁰.

En terminant, signalons que Anne Hébert n'est pas une théoricienne. D'abord et avant tout *créatrice*, elle ne cherche jamais à rendre raison. Ainsi se confine-t-elle à ce que Umberto Eco appelle la "manifestation linéaire d'un texte"²¹ lorsqu'elle commente sa propre production. A la critique, elle oppose une certaine *innocence*²², que pourrait compromettre l'expérience, la *compétence* du chercheur stimulé par le doute scientifique. Fondamentalement, c'est l'opposition entre *foi* et *science*, entre *croyance* et *savoir*, qu'on dénote ici.

NOTES

1. J. DUBOIS, *L'Institution de la littérature*, p. 95.
2. *Ibid.*, p. 22.
3. A. VANASSE, "L'écriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 446.
4. J.-P. KAUFFMANN, "De Paris, elle réinvente le Québec", "Perspectives", *La Presse*, p. 10.
5. G. TREMBLAY, "Une entrevue exclusive avec Anne Hébert", *Le Devoir*, p. 13.
6. Voir ci-dessus, pp. 28-29.
7. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", *Poèmes*, p. 67. — C'est nous qui soulignons.
8. *Ibid.*, p. 68. — C'est nous qui soulignons.
9. *Ibid.*, p. 69.
10. J. LAPOINTE, "Note explicative: Une petite aventure en littérature expérimentale", *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, p. 31.
11. *Ibid.*, p. 30.
12. P. BOURDIEU, "Haute couture et haute culture", *Questions de sociologie*, p. 197.
13. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", p. 69.
14. A. VANASSE, "L'écriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*,

- p. 442.
15. C. DUBE, M. EMOND, C. VANDENDORPE, "Entrevue", *Québec français*, p. 33.
 16. A. VANASSE, "L'Ecriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 446.
 17. Voir ci-dessus, pp. 69-70.
 18. A. VANASSE, "L'Ecriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 446.
 19. P. BOURDIEU, "La Censure", *Questions de sociologie*, p. 142.
 20. Voir ci-dessus, pp. 50-55.
 21. Umberto ECO, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher; Collection "Figures"; Paris: Les Editions Bernard Grasset et Fasquelle, 1985, p. 92.
 22. A. VANASSE, "L'Ecriture et l'ambivalence,...", *Voix et images*, p. 446.

CHAPITRE V

ANNE HEBERT SELON LA CRITIQUE: HISTOIRE D'UNE CELEBRATION

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 1986. 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 écrit, les auteurs adoptent des perspectives variées. Par ailleurs, l'influence de certains d'entre eux est déterminante. Nous pensons notamment 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'écrivaine.

On peut répartir les critiques de Anne Hébert en trois catégories: ceux qui se livrent à une analyse interne (ou immanente); ceux qui pratiquent une critique 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. *Variations sur le thème de l'autonomie de l'art*

Bon nombre de textes consacrés à l'oeuvre de 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"¹, sous-tend la littérature canadienne-française qui se caractérise par "sa pauvreté esthétique fréquente"², de sorte qu'on ne peut la considérer qu'à un "niveau infralittéraire"². 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"³, marque en effet "une première volonté de rupture"⁴. Or ce roman, que Lapointe juge exécrable, constitue en fait "un événement sociologique plus que littéraire"⁵. 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"⁶. Après avoir signalé la contribution de plusieurs écrivains -- 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"⁷.

Un an après l'étude de Jeanne 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 qui symbolise le poète, et, d'autre part, les rois qui sont une image de "la réalité extérieure, cette réalité souveraine, inattaquable, contraignante"⁸. Dans ce qui est présenté comme "un acte de libération"⁸, 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 de Anne Hébert, *les Chambres de bois*. Cette étude s'ouvre sur une histoire du roman canadien-français qui, selon Le Moyne, constitue "une terrible histoire d'emprisonnement et de libération"⁹. 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"¹⁰. D'une part, "Michel et Lia sont l'attention première, malmenée, blessée, paralysée par la maladie de peur et d'usurpation"¹¹, de sorte que leur existence se déroule sous le signe des "apaisements stériles"¹¹. 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"¹¹. L'héroïne est capable de *créer* parce qu'elle a échappé à la mainmise des "autorités constituées"¹² et au code rigide de l'illusion, inspiré par un dualisme auquel le nationalisme servait de courroie de transmission¹³. Là encore, un texte de 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"¹⁴. 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"¹⁵. 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"¹⁶. Blain range Anne Hébert dans la catégorie des écrivains s'adonnant à la littérature de 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 de Anne Hébert "marque une rupture"¹⁷ dans la mesure où il constitue "le récit d'une délivrance"¹⁸. Le critique s'empresse d'ajouter que tout cela "n'est dans *les Chambres de bois* ni très clair, ni très assuré"¹⁹. 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"²⁰. 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 la réaliser.

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 recouvrements"²¹. 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"²¹, rejetant ainsi "*cette liberté, inhérente au geste créateur*"²¹. 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"²¹. De cette rupture, les écrits de Anne Hébert constituent, selon Le Grand, "sans doute l'expression la plus profonde sinon la plus évidente"²². 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"²³, c'est-à-dire l'autonomie de l'art et

des artistes, dont elle s'est dès lors prévalu.

A l'exception de l'article de 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 influence²⁴. 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 à l'appareil politico-religieux. En fait, ils revendiquent l'autonomie de la littérature (et, par le fait même, de la critique). Blain, Lapointe, Le Grand et Le Moyne éprouvent le besoin de confronter la production nouvelle, comme symbolisée par l'oeuvre de 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.

2. *L'analyse interne (immanente)*

Réclamer l'autonomie de la littérature, c'est, selon Bourdieu, accorder aux oeuvres ce qu'elles demandent, c'est-à-dire d'être traitées "sémiologiquement, en tant que structure"²⁵, "comme une finalité sans fin"²⁵, "comme forme et non comme substance"²⁵. La littérature autonomisée se double donc d'une critique immanente: approche du texte littéraire qui prétend pouvoir l'expliquer en lui-même et par 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, psychologique, sémiologique, structuraliste, symbolique, thématique ou typologique. A propos de Anne Hébert, ce type de lecture est la règle quasi absolue.

Guy Robert affirme, dans *la Poétique du songe* (1962), que "Anne Hébert tient une bonne place parmi ceux qui ont permis à notre littérature"²⁶ de dépasser les "valeurs folkloriques ou régionalistes"²⁷. L'oeuvre de l'écrivain trouve "une tonalité de qualité et d'altitude telles que l'audience en devient spontanément universelle"²⁷. Se situant dans la perspective ouverte par Gaston Bachelard, Robert tente " 'la communication avec la conscience créante du poète' "²⁸. Il aborde son corpus "par le truchement d'une thématique expérimentale"²⁹. En se livrant à "l'inventaire des thèmes"³⁰, il évite soigneusement "de faire intervenir des éléments étrangers au monde ou à l'art"³¹ de 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 de Anne Hébert "a atteint à l'autonomie des vraies créations"³². Certes, le critique admet que cette oeuvre se nourrit "de l'expérience intime du poète et celle d'un monde extérieur vu et compris"³³. Mais il s'empresse d'ajouter que les écrits ainsi produits constituent des êtres nouveaux, "irréductibles à leurs sources"³³, tant biographiques que sociales. Ce qui intéresse d'abord et avant tout Pagé, c'est "l'oeuvre à laquelle sa plénitude de forme assure une existence autonome"³³. 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"³⁴ de l'artiste. Pour illustrer ce phénomène, 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"³⁵. A propos d'un autre poème, "la Chambre de bois", ils affirment que le "monde extérieur n'y entre qu'à peine"³⁵. 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"³⁶, 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"³⁶.

Le critique français René Lacôte ne dit pas autre chose dans son *Anne Hébert* de 1969. La création de Anne Hébert, écrit-il, "a pris très tôt son autonomie"³⁷, laquelle interdit toute assimilation de l'oeuvre "à une doctrine d'action"³⁸. 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"³⁹. Puisque

Anne Hébert est tout entière dans ses écrits, "on ne peut espérer la découvrir ailleurs, et certainement pas, en tout cas, dans ces sortes de commentaires investigateurs plus ou moins hasardeux qui font aujourd'hui de la critique une entreprise attentatoire et confusionnelle"⁴⁰.

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"⁴¹. 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"⁴². Deuxièmement, Thériault associe le procès ouvert par Gendlin "à l'entreprise d'investigation narrative présentée par Claude Bremond"⁴², qui propose un réaménagement de l'inventaire entrepris par Vladimir Propp, "de manière à ce que puissent se dégager les changements des personnages"⁴². 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"⁴³. Bien qu'elle soit d'ordre structuraliste, la recherche de Thériault n'est "pas faite de l'inventaire de formes vides au sens barthien"⁴⁴. 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)"⁴⁴.

Dans son article de 1983-1984 sur "Anne Hébert, l'écrivain

exemplaire", Robert Mélançon déclare d'abord que l'oeuvre de Anne Hébert propose de l'histoire du Québec "la représentation la plus complexe, la plus profonde, la plus juste aussi"⁴⁵. Ses personnages "se meuvent dans une réalité sociale et historique bien définie"⁴⁶. Ainsi peut-on lire dans "le 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"⁴⁷. Mais le critique s'empresse aussitôt de souligner "le caractère terriblement réducteur"⁴⁷ d'une telle lecture. Le texte hébertien, dit-il, est infiniment plus complexe "que ces pauvres allégories"⁴⁷. Par ailleurs, les personnages de l' "écrivain français"⁴⁷ "ont toute l'épaisseur psychologique qu'il faut"⁴⁸. 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"⁴⁸.

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 de 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"⁴⁹. S'inspirant des travaux de Gaston Bachelard, "d'une certaine critique thématique, celle d'un Georges Poulet, d'une Jean-Pierre Richard, d'un Jean Rousset ou d'un Jean Starobinski"⁵⁰, "de l'archétypologie générale de l'imagination telle que l'a développée Gilbert Durand"⁵¹, le critique suit le fonctionnement de l'imagination symbolique, matérielle et poétique de Anne Hébert et montre "l'interdépendance de ces trois manifestations de la fonction imaginante"⁵². De la symbolique du noir et du blanc, en pas-

sant par la dilectique de l'eau et du feu, jusqu'à la poétique du regard, l'oeuvre évoluerait, selon Emond, "de l'universel au particulier, d'une fantastique à une thématique, d'une imagination aux traits collectifs à une imagination au visage distinctif"⁵².

Enfin, l'ouvrage (paru en 1985) de Janet M. Paterson, intitulé *Anne Hébert: architexture romanesque*, repose sur ce postulat: "Tout texte -- ancien, traditionnel, nouveau ou nouveau nouveau -- détient à un degré plus ou moins marqué des fonctions à la fois représentatives et autoreprésentatives"⁵³. 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"⁵⁴. 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"⁵⁵. 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"⁵⁶. Loin d'épuiser l'étude de la production du sens, l'analyse des trois codes permet d'établir "un système d'autoreprésentation"⁵⁶. L'auteure examine alors "les manifestations autoréférentielles sous cinq rubriques: le lexique, la mise en abyme, les figurations, les métaphores textuelles, les occurrences intertextuelles et intratextuelles"⁵⁶. Elle applique ensuite le résultat de ses recherches aux quatre autres romans de 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*"⁵⁷ -- le

repli du texte sur lui-même laissant entendre "l'impossibilité de l'écriture de dire le réel"⁵⁷. 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 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 socio-idéologiques immédiates. Maurice Emond, Robert Mélançon et Guy Robert font une lecture thématique. Pierre Pagé s'inscrit dans une perspective symbolique et thématique. Les préoccupations de André Renaud et Réjean Robidoux sont davantage 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.

3. La critique engagée

Même autonomisé, le domaine de la littérature ne constitue

pas 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"⁵⁸. 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^e siècle"⁵⁸, 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 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 littéraire⁵⁹. C'est aux critiques de cette seconde perspective que nous nous intéressons ici, les autres faisant l'objet d'une section ultérieure du présent chapitre.

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* de Anne Hébert⁶⁰, le critique s'inspire de la méthode de Jean-Pierre Richard, mais surtout de la linguistique structurale de Jean Cohen, pour établir cette fois la thématique suivante, commune à toute une séquence de la poésie québécoise: la poésie "de FONDATION et d'APPARTENANCE"⁶¹ ou d' "appropriation du territoire"⁶². Cette thématique rendrait compte d'une "poésie cosmogonique-

territoriale, privilégiant le temps d'origine, le 'in illo tempore' d'actes fondateurs"⁶³. La fondation est préalable à l'acte d'*habiter*, que le critique définit ainsi: "Investir le territoire d'une histoire, le façonner, l'humaniser"⁶⁴. 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"⁶⁵ ou privation qui se transforme radicalement "en dénuement natal, originel"⁶⁵. 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"⁶⁶. Cette révolte s'exercerait contre "toutes les scories de l'infantilisme et du conformisme social"⁶⁶. 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"⁶⁶.

Enfin, en 1977, dans *Une lecture d'Anne Hébert*, Denis Bouchard (qui voit dans l'oeuvre de la poète une image de "notre littérature rehaussée tout d'un coup vers l'expression de sa beauté globale et autonome"⁶⁷) 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"⁶⁸, il lit le poème "comme l'abécédaire de notre enfer nordique"⁶⁹, 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"⁶⁹. 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"⁷⁰.

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.

4. *Les images de célébration*

Des jugements extrêmement favorables que les critiques abordés jusqu'ici ont prononcés sur l'oeuvre de Anne Hébert, se dégagent certaines constantes, des images récurrentes qui tendent à faire de Anne Hébert un écrivain exemplaire, une sorte d'héroïne de la littérature. Ces images, dont les plus fortes et les plus fréquentes sont celles de la *combattante* et de la *solitaire*, célèbrent avant tout chez Anne Hébert et dans son oeuvre les attributs d'une distinction comme il en aura été rarement accordé à d'autres écrivains du Québec.

a) *La combattante*. Dans une large part de la critique hébertienne prédomine le thème de la *lutte* (lui-même obsessionnel dans l'oeuvre de Anne Hébert), auquel appartiennent, entre autres termes, les suivants: *affrontement, affronter, combat, confrontation, contestation, délivrance, guerre, libération, revendication, révolte, révolter (se), révolution*.

L'artiste contre la fatalité. Marcotte présente "le Tombeau des rois" comme "un acte de libération"⁷¹, où le poète triomphe d'une fatalité d'ordre quasi métaphysique. De son côté, Le Moyne, qui définit *les Chambres de bois* comme "le récit d'une libération"⁷², affirme que Anne Hébert échappe au "progrès fatal de l' 'étroitesse' au sein du 'tombeau' "⁷³. Quant à Blain, il voit dans le premier roman de Anne Hébert "le récit d'une délivrance"⁷⁴. Il mentionne que l'auteur, depuis *le Torrent*, est "[poursuivi] par cette fatalité bien propre aux civilisations solitaires: [...] sauver sa vie pour atteindre à la vérité de l'art"⁷⁴. S'il faut en croire ces trois critiques, l'écrivain Anne Hébert ou ses *créatures* défient une fatalité.

Le fait que celle-ci représente une force surnaturelle implique, de la part de quiconque veut l'affronter, une force non moins grande ou surnaturelle. En fait, seul un héros, c'est-à-dire un *demi-dieu*, peut caresser l'espoir de vaincre une telle puissance. Aussi n'est-il pas étonnant de voir Le Moyne rapprocher Michel et Lia -- héros de Anne Hébert, elle-même promue *héroïne* -- de Narcisse et d'Echo, d'Oedipe et d'Electre, figures légendaires et tragiques de la mythologie grecque. Quant à Blain, il compare Michel et Lia à un nouvel Oreste et une nouvelle Electre, tenant en otage Catherine, "épouse mystique"⁷⁵. On est en plein univers mythologique.

L'artiste contre le jansénisme. Sous la plume de plusieurs critiques, la fatalité prend un visage plus précis, historique. Chez Le Moyne et Le Grand, le poète lutte contre une vision janséniste (ou dualiste) du monde et le cortège de peur et de culpabilité qu'elle entraîne -- vision du monde rendant notamment compte, d'après Le Moyne, de l'incapacité d'aimer de maints personnages hébertiens. Pour sa part, Jacques Brault est d'avis que Anne Hébert a bien exprimé l' "ambiguïté, qui est comme le chiffre noir de notre peur"⁷⁶, dans laquelle s'est complue la philosophie au Québec, "drapée dans le manteau de la religion"⁷⁶. Le dualisme se matérialiserait en un "souterrain d'aliénation"⁷⁷, déterminerait "une dépossession du monde"⁷⁸, serait reconnaissable à une absence au réel, dont l'oeuvre hébertienne aurait "subi l'ensorcellement jusqu'à l'absurdité de la mort"⁷⁹. Pour Marcotte aussi la dépossession du monde culmine dans l'image de la mort que Anne Hébert distend aux dimensions du "Tombeau des rois", pour "en explorer toutes les nuances, et l'approfondir de telle sorte enfin qu'elle s' [abolisse] d'elle-même"⁸⁰. D'après Blain, la même image est "partout présente et frémissante, jusqu'au coeur de soi-même"⁸¹. Selon Le Grand, ce sont les diverses modalités d'une absence habitée par la tentation de la mort qui "donnent à l'oeuvre d'Anne Hébert sa dimension tragique"⁸². Cette épithète, de nouveau, renvoie à la mythologie.

Quant aux textes de l'écrivaine, qui exorciserait finalement les puissances du mal (qu'on songe au sous-titre du portrait cinématographique réalisé par Claude Godbout: "Anne Hébert: dompter les démons"), ils favoriseraient, à l'instar des tragédies antiques, une espèce de catharsis. Telle est l'opinion de Gilles Marcotte: "Tout se passe comme si, avec une sensibilité différente, Anne Hébert poursuivait

l'aventure poétique de Saint-Denys Garneau et en conduisait les principaux thèmes jusqu'à une véritable catharsis."⁸³ "Parce que *le Tombeau des rois* dit la douleur et la difficulté de vivre de l'âme canadienne [écrit pour sa part P. Pagé], il aide à vivre."⁸⁴

L'artiste contre l'embrigadement des lettres. Par ailleurs, c'est, selon Marcotte, le réel contraignant la fonction poétique qu'affronte Anne Hébert, qui pose ainsi l'autonomie de l'art. La quasi-totalité des critiques, comme on l'a vu, partagent cette opinion selon laquelle la poète aurait contribué à libérer la littérature des pouvoirs politique et religieux. Chez Emond, la notion d'autonomie renvoie notamment au motif du miroir qui "semble générer ses propres fantômes; doué d'un pouvoir autonome, il impose désormais ses images"⁸⁵. Le miroir renverrait donc l'image de l'artiste libre. Janet Paterson abonde dans ce sens: "De toute évidence, le miroir, qui joue un rôle décisif dans la fiction [des *Chambres de bois*], sert [...] de support à l'autoreprésentation par la specularité qu'il suggère."⁸⁶

Dans tous ces combats, comme le héros de l'antiquité à qui l'on confiait des travaux herculéens, Anne Hébert affronterait seule, "au risque même de périr"⁸⁷, une fatalité revêtant tour à tour les masques du jansénisme et des instances asservissant les arts.

b) *La solitaire. La solitude des personnages.* Plus d'une fois, Marcotte évoque l'isolement et la solitude des personnages hébertiens. A propos de leur demeure, il va même jusqu'à parler d'un lieu nu, de "la tour d'ivoire d'une solitude multipliée par les miroirs"⁸⁸. La tour d'ivoire représente le lieu de prédilection de cette "âme repliée sur elle-même"⁸⁹, que Marcotte suit à la trace dans *le Tombeau des rois* — âme du poète qui terrasse finalement la réalité extérieure, comme si

celle-ci et l'art étaient antinomiques. Pour sa part, Blain signale la claustration caractéristique de l'univers de la romancière: "L'univers clos de la chambre de bois"⁹⁰, où se terrent Michel, Catherine et Lia.

La solitude de l'artiste. Certains critiques identifient les personnages solitaires et la romancière elle-même⁹¹, dont la nature serait "tourmentée et farouche"⁹², et la vie, "retirée et insaisissable"⁹³. Guy Robert, par exemple, passe constamment des protagonistes hébertiens à Anne Hébert elle-même; il applique à l'auteur les traits de caractère qu'il observe chez ses héros. Il signale également -- il s'agit là d'un des leitmotive de la critique consacrée à l'écrivaine -- que "Anne Hébert a toujours manifesté, en regard de sa vie privée et de l'étroite vie publique qu'elle ne consent pas facilement, une discrétion et à l'occasion même une réticence farouche"⁹⁴. Chez R. Mélançon, on trouve la variation suivante du même thème: "Anne Hébert entretient avec ses textes les relations d'un écrivain classique, faites de distance, de pudeur, de discrétion"⁹⁵. Elle s'effacerait même derrière eux. Quant à Bouchard, qui avance la thèse de la supériorité de l'artiste, il confie que la "Québécoise écrivain, issue de la bonne bourgeoisie"⁹⁶, "fille de lettrés parmi des *habitants*"⁹⁷, "n'est pas entièrement à son aise parmi les petites gens"⁹⁸. Elle se situerait donc "à part"⁹⁸. Cet isolement de l'être *farouche* nous entraîne du côté de ce que Bourdieu appelle la stratégie de distinction, c'est-à-dire la "mise à distance de ce qui est 'commun' et 'facile'"⁹⁹.

c) *L'artiste distinguée. La généalogie.* Sans la généalogie du héros, toute légende serait lacunaire. Aussi n'est-il pas étonnant que quelques critiques abordent la généalogie de Anne Hébert. Lacôte mentionne que le père de la poète "a laissé lui-même une oeuvre poétique

inédite"¹⁰⁰, ainsi que "trois ouvrages de critique"¹⁰⁰. Le chroniqueur ajoute que par sa mère, Anne Hébert se rattache à la lignée (seigneuriale) des Juchereau-Duchesnay, à laquelle appartient aussi Hector de Saint-Denys Garneau, cousin de l'écrivaine, lui-même poète et précurseur. Lacôte renvoie d'ailleurs le lecteur à un témoignage littéraire de Anne Hébert, le commentaire du film *Saint-Denys Garneau*, qu'il insère dans le choix de textes faisant suite à son essai. Il signale encore que Eugène-Etienne Taché, grand-père maternel de la romancière, est l'architecte du Parlement et l'auteur de la devise du Québec. Anne Hébert, elle-même une sommité, est donc présentée comme la descendante d'une famille illustre, distinguée, aristocratique, dont elle marquerait, en quelque sorte, l'apothéose.

Les influences littéraires. En ce qui a trait à la participation de Anne Hébert à une quelconque école littéraire, Lacôte écrit notamment que, très tôt, "elle a été assez sûre d'elle-même pour rechercher sa propre voie, découvrir ses propres moyens et s'affirmer ainsi, en dehors des groupes et des mouvements"¹⁰¹. Le critique identifie toutefois certaines influences littéraires, dont celle de Baudelaire, Claudel, Eluard, Maurice Hébert, Poe, Rimbaud, Saint-Denys Garneau, Supervielle et Verlaine, mais il s'empresse d'ajouter que "Anne Hébert n'est disciple de personne"¹⁰².

A propos de Saint-Denys Garneau, la critique est presque unanime à reconnaître l'influence que celui-ci a exercée sur sa cousine. Le Grand soutient que, tout en conservant une "autonomie [...] royale"¹⁰³, l'oeuvre de Anne Hébert "s'apparente à celle de Saint-Denys Garneau par tout un réseau où s'entrecroisent quelques grands thèmes: le regard, l'os, l'eau, l'absence, la mort"¹⁰³. Quant à

Bouchard, il consacre un chapitre (plus ou moins farfelu) à la démonstration de la présence de Saint-Denys Garneau dans l'oeuvre et la vie de l'auteure. Saint-Denys Garneau, "seul martyr canadien vraiment à nous"¹⁰⁴, aurait servi "de modèle à tous les personnages masculins"¹⁰⁵ de la romancière. Pour ce qui est de la poésie de l'auteur de *Regards et Jeux dans l'Espace*, elle viendrait "se déverser dans celle d'Anne Hébert"¹⁰⁶.

En signalant que Anne Hébert n'a participé à aucune école littéraire, les critiques renforcent l'image de l'écrivaine farouchement individualiste, isolée, quasi intouchable et qui, ayant assez d'étoffe pour cela, se serait formée toute seule. Il est vrai qu'on nuance cette affirmation en situant la poète dans une certaine filiation littéraire. Mais les noms qu'on énumère alors appartiennent à la grande littérature française. Ces influences *nobles* accentuent l'image de l'artiste distinguée. Le principal auteur québécois invoqué est Saint-Denys Garneau, poète et penseur, qui, selon Bouchard, "inaugure les débuts d'une orientation nouvelle dans les lettres canadiennes-françaises"¹⁰⁷, soit leur autonomisation, dont Anne Hébert portera à son tour le flambeau. Toutefois, les critiques ne manquent pas de mentionner que celle-ci s'est vite distancée de son cousin, faisant ainsi preuve d'originalité, condition *sine qua non* de réussite et de consécration dans la sphère autonomisée des lettres.

L'artiste en rupture de ban. Bon nombre de critiques insistent sur le fait que Anne Hébert se distingue de ses prédécesseurs ou de ses contemporains. Par exemple, Pagé soutient que lorsqu'elle commença à écrire, elle refusa la poésie répandue par les revues féminines, une poésie qui "n'était que sensiblerie et amusement sans profondeur"¹⁰⁸. La

poésie hébertienne se situerait donc aux antipodes de la superficialité. Pour sa part, Blain écrit que *les Chambres de bois* prépare "le passage du buisson ardent"¹⁰⁹, consomme une rupture. Le Grand applique également ce terme à la production hébertienne et l'accorde à ceux de *contestation* et de *libération*.

Cette rupture se manifeste autant sur le plan thématique que formel. Dans son ensemble, la critique signale que Anne Hébert s'écarte résolument de toute thématique régionaliste. En ce qui a trait à la rupture pratiquée dans la tradition littéraire du Québec à la fin des années 1930 et au début des années 1940 -- rupture qui se manifesterait, entre autres signes, par la métamorphose du roman de la terre --, Le Grand affirme, on l'a déjà noté, que l'oeuvre de Anne Hébert "en constitue sans doute l'expression la plus profonde sinon la plus évidente"¹¹⁰. De son côté, Pagé écrit: "Bien que la nature soit présente dans toutes ses oeuvres, Anne Hébert n'est pas ce que l'usage a convenu d'appeler 'un poète de la nature' "¹¹¹. Par ailleurs, il ne manque pas de critiques pour relever, dans les livres de Anne Hébert, le renversement de certains thèmes, la transgression de maintes valeurs traditionnelles: l'amour, le mariage, les rôles parentaux, la religion. Au moins un auteur remarque que seule la sexualité n'est pas l'objet d'un renversement systématique, Anne Hébert s'arrêtant au seuil de l'inversion sexuelle. A. Le Grand, en effet, évoque, "du côté du gynécée"¹¹², "une dernière complicité à débusquer"¹¹², l' "étrange tendresse"¹¹³ que se témoignent Elisabeth Tassy et Aurélie Caron. Pour sa part, M. Emond est plus affirmatif: "Les cajoleries et les tendresses d'Elisabeth, le bonheur rayonnant et sensuel d'Aurélie en présence d'Elisabeth laissent deviner entre les deux femmes une complicité équivoque où l'homme n'a pas

de place."¹¹⁴

Sur le plan formel, Le Moyne remarque que *les Chambres de bois* rompt avec la forme du roman traditionnel, en se voulant "constamment poème"¹¹⁵. Blain signale le même phénomène, mais c'est pour le qualifier de "demi-échec"¹¹⁶. Rappelons que Renaud et Robidoux, en analysant le passage du poème au roman réalisé par l'artiste, le connotent positivement. Quant à Paterson, elle signale que "jusqu'en 1958, lorsque *les Chambres de bois* ont paru, le roman canadien se caractérisait surtout par une esthétique réaliste. C'est donc avec une certaine puissance iconoclaste que *les Chambres de bois* se sont manifestées non seulement comme un roman non réaliste, mais aussi comme un texte pluriel"¹¹⁷.

L'universaliste. Dans la mesure où Anne Hébert se démarque des écrivains régionalistes, prend ses distances vis-à-vis "d'un terroir sacralisé"¹¹⁸ et fait par là même office d'iconoclaste, elle rejoint, pour reprendre la formule de Blain, "l'effort d'universalité de l'art"¹¹⁹. D'après le même critique, *les Chambres de bois* marque l' "acceptation et la reprise de la condition humaine"¹²⁰. Ce souci d'universalisme dont témoigneraient les textes hébertiens n'empêche pas Le Moyne de signaler le "fond irréductiblement canadien-français"¹²¹ du premier roman de l'écrivain. Dans le même ordre d'idées, Le Grand considère qu'aucune oeuvre "n'appartient davantage au paysage littéraire du Québec, n'y plonge plus profondément ses racines et n'en retire des images plus exemplaires"¹²² que celle de Anne Hébert, dont la signification universelle découle du fait que l'auteur a donné à chacun de ses textes "une signification individuelle"¹²³. Mélançon adhère également à l'idée d'enracinement. Paradoxalement, il commence son article en écrivant que "Anne Hébert est un écrivain français"¹²⁴, posant ainsi le problème de

la double allégeance de l'artiste aux champs littéraires de France et du Québec.

La porte-parole. Pour Pagé, Anne Hébert est investie d'une mission: "Au milieu d'un peuple qui s'exprime difficilement, elle a reçu 'fonction de la parole' et ne peut s'y dérober."¹²⁵ Elle est donc "un prophète, c'est-à-dire quelqu'un qui parle au nom des autres"¹²⁶. Ulric Aylwin défend une idée presque identique: "Le discours trop nombreux de la foule s'annulant dans la confusion, il faut que s'élèvent, plus pures et plus hautes, quelques voix, celles des penseurs et des poètes, qui seront 'les voix du pays'."¹²⁷ Bouchard partage cet avis: "Anne Hébert s'efface en tant qu'individu pour se transmuter en la voix du Québec."¹²⁸ Ou plutôt, elle transmet "les schémas lucides d'un peuple prisonnier en soi sans enfreindre la règle de l'intégrité de l'artiste pourtant aux prises avec sa colère contre les masses incapables d'expression"¹²⁹.

Pagé, Aylwin et Bouchard font ainsi de Anne Hébert le truchement de la nation. Pagé met l'individu Anne Hébert, être d'élite, qui maîtrise la parole, à distance d'un peuple qui s'exprimerait difficilement. De son côté, Aylwin oppose le bas et le haut, le discours confus de la foule et la voix pure (pour ainsi dire éthérée) des poètes et penseurs. Quant à Bouchard, il distingue Anne Hébert des masses d'autant plus défavorisées qu'elles seraient incapables d'expression. En procédant ainsi, ces trois critiques rehaussent le prestige de l'écrivaine. Est-il besoin de rappeler que la formule *fonction de la parole* appartient à Anne Hébert elle-même? Nous la retrouvons notamment dans *Mystère de la parole* et dans *les Fous de Bassan*¹³⁰.

La magicienne. Selon Le Grand, toute oeuvre littéraire digne

de ce nom constitue "la transmutation rêvée"¹³¹ de la réalité. En 1962, Guy Robert qualifie les écrits hébertiens de "grand oeuvre"¹³² et évoque l' "alchimie verbale d'Anne Hébert"¹³³. L'année suivante, Michelle Lasnier coiffe son interview avec l'écrivaine du titre "Anne Hébert: la magicienne".

Le propre de la magie réside dans le fait qu'il est impossible d'expliquer ses manifestations. Pour les tenants de la magie de l'art, "toute explication réside dans le texte même, toute lumière est dans la parole"¹³⁴, comme le dit René Lacôte. L'oeuvre magique "se suffit à elle-même"¹³⁵, puisqu'elle "porte en elle-même sa seule vérité"¹³⁶. En d'autres termes, une telle oeuvre est à la fois mystère et clé permettant de le dévoiler partiellement. Le lecteur d'une oeuvre magique, laquelle "possède une force de persuasion étrange"¹³⁷, écrit Guy Robert, n'a d'autre choix que de se laisser enchanter, puis de s'exclamer -- l'exclamation étant, selon Bourdieu, "l'expérience religieuse fondamentale"¹³⁸. Rappelons que le sociologue français, lorsqu'il aborde le caractère sacré de l'art, évoque "le pouvoir de transmutation qu'exerce l'artiste"¹³⁹, "ce professionnel de la transformation de l'implicite en explicite, de l'objectivation, qui transforme le goût en objet, qui réalise le potentiel, c'est-à-dire ce sens pratique du beau qui ne peut se connaître qu'en se réalisant"¹⁴⁰. Par le biais de la magie, nous rattrapons ainsi la notion de *distinction*, puisque la transmutation consiste toujours à changer une substance vile en une autre qui est noble.

d) *L'artiste célébrée*. Par l'entremise de Anne Hébert, la conscience littéraire du Canada français atteint, selon Le Moyne, "à un de ses sommets"¹⁴¹. On peut donc parler, comme le fait Le Grand, de

Anne Hébert comme d' "un de nos plus grands écrivains"¹⁴². On peut ajouter à l'instar de Vallières, que les hallucinations de la romancière nous "emportent aux niveaux les plus élevés de la poésie"¹⁴³. Quant à Lacôte, il estime que l'auteur "est le plus pur des poètes"¹⁴⁴, c'est-à-dire un "poète sans souci de carrière et de gloire littéraire"¹⁴⁴ -- "ne cherchant pas le profit, comme totalement désintéressé"¹⁴⁵, pour reprendre la formule de Bourdieu. Bref, Anne Hébert serait bien cet *écrivain exemplaire* dont Mélançon fait le panégyrique dans la revue *Forces* et dont les écrits, d'après Jeanne Lapointe, sont un ambassadeur idéal: "Cette oeuvre difficile, qui ne sera jamais de consommation courante, bien loin cependant d'appartenir à des chapelles littéraires, est peut-être, et en profondeur, [...] la plus personnelle expression du Canada dans le monde."¹⁴⁶

De la critique consacrée à l'oeuvre de Anne Hébert, on peut donc dégager l'image de la combattante *victorieuse*. Dans la mesure où ils soutiennent que l'artiste a contribué à lever la tutelle qu'un pouvoir et qu'une idéologie exerçaient sur la littérature québécoise, les critiques saluent en elle une libératrice. Par ailleurs, la poète, si l'on se fie aux critiques, n'écrit pas comme les anciens dont elle se démarque, se distingue. Elle fait résolument partie des écrivains contemporains ou modernes et, parmi ceux-ci, de l'avant-garde. On peut donc soutenir que Anne Hébert est une pionnière ou une éclaireuse, d'autant mieux qu'elle a frayé la voie à une nouvelle conception de la littérature. Elle serait même doublement pionnière -- c'est l'opinion que défend Pagé --, puisqu'elle serait la première au Canada français à s'adonner à une poésie remplissant la fonction de pionnier.

Le même auteur reprend, dans une perspective on ne peut plus

hagiographique, l'image de la combattante. Sous sa plume, Anne Hébert se métamorphose en "un chevalier qui a reçu l'investiture sacrée"¹⁴⁷. Les oeuvres d'une telle artiste semblent "monter comme le chant du guerrier épique qui a vaincu un ennemi démesuré"¹⁴⁸. De son côté, Bouchard, qui ne craint nullement le dithyrambe, soutient que "le Tombeau des rois" "aurait dû être écrit par une jeune révolutionnaire [...]; par une Jeanne d'Arc avant-gardiste, hippie, aventurière et vengeresse, brutale et qui n'a peur de rien; par une jeune Christ féminin habillé(e) en peaux de bêtes et domicilié chez des violeurs de tombeaux"¹⁴⁹. Dans la conclusion de son ouvrage, le critique continue sur sa lancée:

*En empruntant le chemin de la lucidité voilée d'un somnambulisme modulé, Anne Hébert a soudé toutes les énigmes, déraciné tous les tabous, avec l'élégance d'une impératrice de la parole, d'un puissant poète alchimiste qui change en or la boue (Baudelaire) sans perdre un instant son aplomb.*¹⁵⁰

On est ici en pleine lecture sacralisante, ce qui n'a rien d'étonnant dans la mesure où, comme on l'a déjà signalé, la littérature autonomisée utilise volontiers un discours à connotations religieuses. Dans une telle optique, Anne Hébert, dont la vocation est incontestable, apparaît comme une "prêtresse"¹⁵¹, une vestale au service exclusif de la Littérature. Quant à ses créations, elles présentent un net caractère hiératique qui commande une certaine position critique, rappelant celle préconisée par l'écrivaine elle-même. Comme le note Chamberland, la recherche, chez Anne Hébert, du lieu central et fondateur mène aux lieux secrets qui "exigent avant tout que l'on s'y tienne immobile, dans la posture hiératique de l'officiant à demi sacrifié"¹⁵².

5. Voix discordantes

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 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"¹⁵³. Par ailleurs, la superbe dont s'entoure la poète éloigne d'elle Pierre Vadeboncoeur, qui choisit plutôt "l'artiste le plus tendre, le plus vulnérable"¹⁵⁴.

Mais c'est vers la revue *Parti Pris* qu'il faut se tourner pour découvrir les rares détracteurs systématiques de la production de l'écrivaine. 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"¹⁵⁵, 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"¹⁵⁶. Après le second conflit mondial, "la bourgeoisie cléricale perd presque complètement le contrôle de la production culturelle"¹⁵⁷ qui "tend à être pris en mains par les classes moyennes et la bourgeoisie libérale"¹⁵⁷. 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"¹⁵⁸, dont Anne Hébert développerait la vision du monde. Fondamentalement, ces critiques, plus ou moins imbus de la théorie du reflet, partisans de la

littérature 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 Anne Hébert aux gémonies et tracent d'elle un portrait peu flatteur. 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"¹⁵⁹.

D'autres enfin, plus nuancés, souhaitent que Anne Hébert réoriente sa production, la fasse servir à d'autres fins que celle 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.*¹⁶⁰

Arcand reconnaît implicitement les talents littéraires de 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'écrivaine, c'est aussi parce qu'il juge erronée la voie qu'elle suit.

Ces jugements ont-ils eu un 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 Anne Hébert à un silence relatif. Celle qui, en octobre 1960, dénonçait dans *le Devoir* le mutisme séculaire des Canadiens français, 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 Scott¹⁶¹, quelques nouvelles, "Shannon"¹⁶², "Un grand mariage"¹⁶³, repris en 1963 dans la réédition du *Torrent*, et "Un dimanche à la campagne"¹⁶⁴, ainsi qu'une pièce de théâtre, *le Temps sauvage*¹⁶⁵, paraissent dans des périodiques. Enfin, quelques poèmes inédits figurent dans des anthologies et des revues¹⁶⁶.

6. De la fonctionnalité à la gratuité des lettres

L'ensemble des critiques que nous avons présentés dans ce chapitre peuvent être regroupés 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 dernière 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 de 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 la spécificité de celui-ci. 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 compte à la fois 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 plutôt esthétisante. Ici, on ignore l'historicité des

textes, quand on ne dénonce pas le caractère réducteur, attentatoire, voire sacrilège des analyses sociologiques¹⁶⁷. 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 abolie¹⁶⁸, 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"¹⁶⁹.

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, prétendent, à mots à peine couverts, "légiférer en matière de biens symboliques"¹⁷⁰, rejetant ainsi 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 de Anne Hébert depuis le début des années 1950. Unaniment, 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 critiques, cette revendication d'autonomie a été soit célébrée, soit condamnée. D'un côté, en effet, Blain, Bouchard, Brault, Chamberland, Emond, Lacôte, Lapointe, Le Moyne, Le Grand, Marcotte, Mélançon, Pagé, Paterson et Robert postulent l'autonomie de l'art. Aussi les représentations qu'ils proposent de l'écrivaine sont-elles mélioratives, d'autant plus que son oeuvre, qui prend ainsi figure de symbole, est vue 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 sein"¹⁷¹.

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 des pouvoirs surhumains, se livre avec des instruments magiques et inconnus, à l'alchimie du rêve et de la vision éthérée"¹⁷². Ces critiques 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. Par une inversion sacrilège, la libératrice, à leurs yeux, se transforme en une espèce de traîtresse ou de collaboratrice. En formulant leurs jugements, qui tranchent avec ceux de

ses admirateurs, ces théoriciens saluent eux aussi, à leur façon, le caractère visionnaire de la poète et des ses textes.

En somme, la critique aborde la production de 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 régis par ses propres lois et communie 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. Mais le plus frappant, c'est de constater à quel point Anne Hébert elle-même a posé les fondements de son propre mythe (*la combattante victorieuse, l'artiste distinguée, solitaire, iconoclaste, universaliste et pure, la porte-parole attitrée du Canada français*), que la critique, pourrait-on dire, n'a fait que développer ou systématiser.

NOTES

1. 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: Les Editions Hurtubise HMH, Ltée, 1966, p. 104. -- L'article de J. LAPOINTE parut d'abord dans la revue *Cité libre* en 1954.
2. *Ibid.*, p. 108.
3. *Ibid.*, p. 105.
4. *Ibid.*, p. 103.
5. *Ibid.*, p. 108.
6. *Ibid.*, p. 105.
7. *Ibid.*, p. 116.
8. Gilles MARCOTTE, "Le Tombeau des rois d'Anne Hébert", *Une littérature qui se fait: essais critiques sur la littérature canadienne-française*; Collection "Constantes", vol. 2; Montréal: Les Éditions HMH, Ltée, 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.
9. Jean LE MOYNE, "Hors les chambres d'enfance", *Présence de la critique*, p. 38. -- Ce texte a d'abord paru dans le *Journal musical canadien* en 1958.
10. *Ibid.*, p. 35.

11. J. LE MOYNE, "Hors les chambres d'enfance", p. 41.
12. *Ibid.*, p. 36.
13. J. LE MOYNE, "Saint-Denys-Garneau, témoin de son temps", *Convergences*, pp. 239, 237 et 241.
14. J. LE MOYNE, "Hors les chambres d'enfance", p. 42.
15. Maurice BLAIN, "Anne Hébert ou le risque de vivre", *Liberté*, 1/5, p. 322 (septembre-octobre 1959).
16. *Ibid.*, p. 323.
17. *Ibid.*, p. 327.
18. *Ibid.*, p. 324.
19. *Ibid.*, p. 326.
20. *Ibid.*, p. 323.
21. Albert LE GRAND, "Lettres québécoises: une parole enfin libérée", *Maintenant*, n^{os} 68-69, p. 270 (août-septembre 1967).
22. Albert LE GRAND, "Anne Hébert: de l'exil au royaume", *Etudes françaises*, vol. 4, n^o 1, p. 8 (février 1968).
23. *Ibid.*, p. 6.
24. R. HAMEL, J. HARE, P. WYCZYNSKI, *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, p. 664 (article *Trudeau, Pierre Elliott*).
25. P. BOURDIEU, "La censure", *Questions de sociologie*, p. 139.
26. G. ROBERT, *La Poétique du songe*, p. 15.
27. *Ibid.*, p. 9.
28. *Ibid.*, p. 5.
29. *Ibid.*, p. 9.
30. *Ibid.*, p. 17.
31. *Ibid.*, p. 10.
32. P. PAGE, *Anne Hébert*, p. 117.
33. *Ibid.*, p. 113. -- Cette conception s'apparente à celle de G. BACHELARD. Voir ci-dessus: p. 16, note 9.

34. P. PAGE, *Anne Hébert*, p. 41.
35. Réjean ROBIDOUX et André RENAUD, "Vers le roman-poème d'aujourd'hui", *Le Roman canadien-français du vingtième siècle*; Ottawa: Les Editions de l'Université d'Ottawa, 1966, p. 175.
36. *Ibid.*, p. 181.
37. R. LACOTE, *Anne Hébert*, p. 89.
38. *Ibid.*, p. 88.
39. *Ibid.*, p. 89.
40. *Ibid.*, p. 7.
41. Serge A. THERIAULT, *La Quête d'équilibre dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*; Collection "Centre d'études universitaires dans l'Ouest québécois"; Hull (Québec): Les Editions Asticou enrg., 1980, p. 11.
42. *Ibid.*, p. 9.
43. *Ibid.*, p. 11.
44. *Ibid.*, p. 10.
45. Robert MELANÇON, "Anne Hébert, l'écrivain exemplaire", *Forces*, n° 65, p. 27 (hiver 1983-1984).
46. *Ibid.*, p. 33.
47. *Ibid.*, p. 27. -- Voir aussi: Robert MELANÇON, "Ce qui est sans nom ni date", *Liberté* 145, vol. 25, n° 1, p. 91 (février 1983).
48. R. MELANÇON, "Anne Hébert, l'écrivain exemplaire", p. 33.
49. Maurice EMOND, *La Femme à la fenêtre: l'univers symbolique d'Anne Hébert dans les Chambres de bois, Kamouraska et les Enfants du sabbat*; Collection "Vie des lettres québécoises", n° 22; Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1984, p. 5.
50. *Ibid.*, p. 6.
51. *Ibid.*, p. 9.
52. *Ibid.*, p. 349.

53. Janet M. PATERSON, *Anne Hébert: architecture romanesque*; Ottawa: Les Editions de l'Université d'Ottawa, 1985, p. 103.
54. *Ibid.*, pp. 13-14.
55. *Ibid.*, p. 13.
56. *Ibid.*, p. 14.
57. *Ibid.*, p. 180.
58. J. DUBOIS, *L'Institution de la littérature*, p. 59.
59. Nous appelons *critiques militants* les partisans de la première école et réservons la désignation *critiques engagés* aux adeptes de la seconde.
60. Paul CHAMBERLAND, "Poèmes de Anne Hébert", *Lectures*, nouvelle série, vol. 8, n^o 2, pp. 39-41 (octobre 1961).
61. Paul CHAMBERLAND, "Fondation du territoire", *Parti Pris*, vol. 4, n^{os} 9-12, p. 13 (mai-août 1967).
62. *Ibid.*, p. 15.
63. *Ibid.*, p. 13.
64. *Ibid.*, p. 33.
65. *Ibid.*, p. 40.
66. Pierre VALLIERES, "Anne Hébert célèbre la beauté du Diable...", *Le Jour*, Montréal, p. 14 (samedi 13 septembre 1975).
67. Denis BOUCHARD, *Une lecture d'Anne Hébert: la recherche d'une mythologie*; Collection "Littérature"; Montréal: Les Editions Hurtubise HMH, Ltée, 1977, p. 194. — Cet ouvrage, à la méthodologie pour le moins fumeuse, est difficilement classable.
68. *Ibid.*, p. 8.
69. *Ibid.*, p. 7.
70. *Ibid.*, p. 195.
71. G. MARCOTTE, "Le Tombeau des rois d'Anne Hébert", *Une Littérature qui se fait*, p. 282.
72. J. LE MOYNE, "Hors les chambres d'enfance", *Présence de la*

critique, p. 42.

73. *Ibid.*, p. 38.
74. M. BLAIN, "Anne Hébert ou le risque de vivre", *Liberté*, p. 324.
75. *Ibid.*, p. 328.
76. Jacques BRAULT, "Pour une philosophie québécoise", *Parti pris*, vol. 2, n^o 7, p. 11 (mars 1965).
77. J. LE MOYNE, "Hors les chambres d'enfance", *Présence de la critique*, p. 36.
78. G. MARCOTTE, "Le Tombeau des rois d'Anne Hébert", *Une littérature qui se fait*, p. 276.
79. A. LE GRAND, "Anne Hébert: de l'exil au royaume", *Etudes françaises*, p. 12.
80. G. MARCOTTE, "Le Tombeau des rois d'Anne Hébert", p. 281.
81. M. BLAIN, "Anne Hébert ou le risque de vivre", p. 325.
82. A. LE GRAND, "Anne Hébert: de l'exil au royaume", p. 21.
-- Voir également: Albert LE GRAND, " 'Kamouraska' ou l'Ange et la Bête", *Etudes françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 7, n^o 2, pp. 142-143 (mai 1971).
83. Gilles MARCOTTE, "Préface", in: F. R. SCOTT, *St-Denys Garneau & Anne Hébert*, p. 5.
84. P. PAGE, *Anne Hébert*, p. 101.
85. M. EMOND, *La Femme à la fenêtre*, p. 338.
86. J. M. PATERSON, *Anne Hébert: architecture romanesque*, p. 119.
87. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", *Poèmes*, p. 69.
88. G. MARCOTTE, "Le Tombeau des rois d'Anne Hébert", p. 280.
89. *Ibid.*, p. 278.
90. M. BLAIN, "Anne Hébert ou le risque de vivre", p. 329.
91. Par exemple, Maurice BLAIN se pose la question suivante: "Quel personnage vrai ne ressemble jamais à son auteur comme à un

possible de lui-même?" ("Anne Hébert ou le risque de vivre", *Liberté*, p. 329.)

92. *Ibid.*, p. 324.
93. G. ROBERT, *La Poétique du songe*, p. 14.
94. *Ibid.*, p. 13.
95. R. MELANÇON, "Anne Hébert, l'écrivain exemplaire", *Forces*, p. 31.
96. D. BOUCHARD, *Une lecture d'Anne Hébert*, p. 15.
97. *Ibid.*, p. 17.
98. *Ibid.*, p. 15.
99. P. BOURDIEU, "L'Art de résister aux paroles", *Questions de sociologie*, p. 10. -- Au fait, il s'agit de l'affirmation de l'intervieweur, mais BOURDIEU l'endosse.
100. R. LACOTE, *Anne Hébert*, p. 23.
101. *Ibid.*, p. 33.
102. *Ibid.*, p. 42.
103. A. LE GRAND, "Anne Hébert: de l'exil au royaume", *Etudes françaises*, p. 10.
104. D. BOUCHARD, *Une lecture d'Anne Hébert*, p. 45.
105. *Ibid.*, p. 35.
106. *Ibid.*, p. 45.
107. *Ibid.*, p. 37.
108. P. PAGE, *Anne Hébert*, p. 15.
109. M. BLAIN, "Anne Hébert ou le risque de vivre", *Liberté*, p. 324.
110. A. LE GRAND, "Anne Hébert: de l'exil au royaume", p. 8.
111. P. PAGE, *Anne Hébert*, p. 9.
112. A. LE GRAND, " 'Kamouraska' ou l'Ange et la Bête", *Etudes françaises*, p. 141.

113. A. LE GRAND, " 'Kamouraska' ou l'Ange et la Bête", *Etudes françaises*, p. 142.
114. M. EMOND, *La Femme à la fenêtre*, p. 199.
115. J. LE MOYNE, "Hors les chambres d'enfance", *Présence de la critique*, p. 38.
116. M. BLAIN, "Anne Hébert ou le risque de vivre", *Liberté*, p. 328.
117. J. M. PATERSON, *Anne Hébert: architecture romanesque*, p. 97.
118. A. LE GRAND, "Anne Hébert: de l'exil au royaume", *Etudes françaises*, p. 20.
119. M. BLAIN, "Anne Hébert ou le risque de vivre", p. 323.
120. *Ibid.*, p. 327.
121. J. LE MOYNE, "Hors les chambres d'enfance", p. 39.
122. A. LE GRAND, "Anne Hébert: de l'exil au royaume", p. 3.
123. A. LE GRAND, "Lettres québécoises: une parole enfin libérée", *Maintenant*, p. 270.
124. R. MELANÇON, "Anne Hébert, l'écrivain exemplaire", *Forces*, p. 27. -- C'est nous qui soulignons.
125. P. PAGE, *Anne Hébert*, p. 102.
126. *Ibid.*, p. 101.
127. Ulric AYLWIN, "Au pays de la fille maigre: Les Chambres de bois d'Anne Hébert", *Cahiers de Sainte-Marie*, n^o 4, p. 37 (avril 1967).
128. D. BOUCHARD, *Une lecture d'Anne Hébert*, p. 190.
129. *Ibid.*, p. 16. -- De tels jugements, fortement teintés d'élitisme, sont courants dans l'ouvrage de BOUCHARD, qui oppose ce qu'il appelle la supériorité de l'artiste à la prétendue insignifiance des masses.
130. Voir ci-dessus, p. 24, note 52.
131. A. LE GRAND, "Lettres québécoises: une parole enfin libérée", p. 271.

132. G. ROBERT, *La Poétique du songe*, p. 121.
133. *Ibid.*, p. 105.
134. R. LACOTE, *Anne Hébert*, p. 92.
135. *Ibid.*, p. 90.
136. *Ibid.*, p. 13.
137. G. ROBERT, *La Poétique du songe*, p. 105.
138. P. BOURDIEU, "Ce que parler veut dire", *Questions de sociologie*, p. 105.
139. P. BOURDIEU, "Mais qui a créé les créateurs?", *Ibid.*, p. 220.
140. P. BOURDIEU, "La métamorphose des goûts (*sic*)", *Ibid.*, p. 163.
141. J. LE MOYNE, "Hors les chambres d'enfance", *Présence de la critique*, p. 42.
142. A. LE GRAND, "Lettres québécoises: une parole enfin libérée", *Maintenant*, p. 269.
143. P. VALLIERES, "Anne Hébert célèbre la beauté du Diable...", *Le Jour*, p. 14.
144. R. LACOTE, *Anne Hébert.*, p. 42.
145. P. BOURDIEU, "L'Art de résister aux paroles", *Questions de sociologie*, p. 10.
146. Jeanne LAPOINTE, "Mystères (*sic*) de la parole, par Anne Hébert", *Présence de la critique*, p. 123. — Cet article a d'abord paru dans *Cité libre* en avril 1961.
147. P. PAGE, *Anne Hébert*, p. 9.
148. *Ibid.*, p. 103.
149. D. BOUCHARD, *Une lecture d'Anne Hébert*, p. 16.
150. *Ibid.*, p. 194. — "Le mot à mot du 'Tombeau des rois' évoque la construction des pyramides, l'énigme du déplacement de gigantesques pierres sur des distances considérables; des mots installés à leur place, dans leur niche, comme des colosses romans austères et secrets." (*Ibid.*, pp. 194-195.)

151. Jean ETHIER-BLAIS, "Anne Hébert et Paul Toupin, *prix du gouverneur général*", "La Vie des lettres", *Le Devoir*, Montréal, p. 13 (4 mars 1961).
152. P. CHAMBERLAND, "Fondation du territoire", *Parti Pris*, p. 25.
153. Philippe HAECK, "Naissance de la poésie moderne au Québec", *Etudes françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 9, n^o 2, p. 103 (mai 1973).
154. Pierre VADEBONCOEUR, "Trois aperçus", *Liberté* 150, vol. 25, n^o 6, p. 132 (décembre 1983).
155. Luc RACINE, "Présentation: dépossession et domination", *Parti Pris*, vol. 4, n^{os} 9-12, p. 8 (mai-août 1967).
156. Luc RACINE, Narciso PIZARRO, Michel PICHETTE et Gilles BOURQUE, "Production culturelle et classes sociales au Québec", *Parti Pris*, vol. 4, n^{os} 9-12, p. 54 (mai-août 1967).
157. *Ibid.*, p. 59.
158. *Ibid.*, p. 45.
159. Laurent GIROUARD, "Considérations contradictoires", *Parti Pris*, vol. 2, n^o 5, p. 10 (janvier 1965).
160. Denys ARCAND, "Bergman l'ingrat", *Parti Pris*, vol. 1, n^o 5, pp. 56-57 (février 1964).
161. HEBERT, Anne et SCOTT, Frank, *La Traduction: dialogue entre le traducteur et l'auteur*, *Ecrits du Canada français*, t. VII, Montréal, 1960, pp. 193-236.
162. HEBERT, Anne, "Shannon", *Châtelaine*, pp. 34-35, 77-80, 82-85 (octobre 1960).
163. HEBERT, Anne, "Un grand mariage", *Châtelaine*, pp. 30-31, 54-65 (avril 1963).
164. HEBERT, Anne, "Un dimanche à la campagne", *Châtelaine*, pp. 38-39, 125-127, 137-138, 142, 144, 146, 150-151 (septembre 1966).
165. HEBERT, Anne, *Le Temps sauvage*, *Ecrits du Canada français*, t. XVI, Montréal, 1963, pp. 9-108.

166. Voir: M. EMOND, "Bibliographie", *La Femme à la fenêtre*, pp. 367-368.
167. 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*, p. 207.)
168. 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*, p. 6.)
169. P. BOURDIEU, "L'Origine et l'évolution des espèces de mélomanes", *Questions de sociologie*, p. 156.
170. J. DUBOIS, *L'Institution de la littérature*, p. 26.
171. G. MARCOTTE, "Les années trente: de Monseigneur Camille à *La Relève*", *Voix et images*, p. 519.
172. L. RACINE et al., "Production culturelle et classes sociales au Québec", *Parti Pris*, p. 46.

CONCLUSION

Dans le chapitre précédent, nous avons conclu que la critique québécoise abonde d'emblée dans le sens que Anne Hébert a voulu donner elle-même à son oeuvre. Mais il ne faudrait surtout pas s'imaginer que l'écrivaine, 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 que 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'écrivaine. Un exemple servira à illustrer notre propos.

En 1960, Anne Hébert, dans un texte dont nous avons déjà rendu compte¹, 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."² Après avoir posé ce diagnostic, le critique affirme donc 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 amor-

cée qui promet une vie nouvelle. L'oeuvre de Saint-Denys Garneau est de celles qui fondent les *espérances vraies*."² Après avoir constaté, dans "Poésie, solitude rompue", que notre "pays est à l'âge des premiers jours du monde"³ et que "les premières voix de notre pays"³, *parlant "surtout de malheur et de solitude"*³, "s'élèvent déjà parmi nous"³, 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.' "³ 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 le plus d'influence sur l'autre devient 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.

Une seconde mise au point s'impose. Dans cette étude, nous avons tenté de démontrer qu'à l'oeuvre canonique de Anne Hébert correspond une *stratégie de distinction* (perceptible dans les documents paralittéraires et métalittéraires) qui ne peut être dissociée de sa production purement littéraire. L'usage que nous avons fait du terme *stratégie* n'implique en aucune façon que nous prêtions à l'écrivaine des intentions cyniques ou machiavéliques. La notion de *stratégie*, Bourdieu l'a maintes fois répété, fait partie intégrante des mécanismes des champs. "Entrer dans le jeu de production, exister intellectuellement, c'est faire date"⁴, "c'est renvoyer au passé, au dépassé, au déclassé"⁴ "ceux qui, à une autre date, ont aussi fait date"⁴, sans que le nouvel entrant soit nécessairement conscient de ce processus. Autrement dit, Anne Hébert n'a pas, un bon matin, résolu qu'elle n'exploiterait pas dans son oeuvre le nationalisme messianique, qu'elle orienterait plutôt sa production dans le sens de la littérature autonomisée, s'opposant ainsi à l'*establishment* littéraire. C'est la réaction de celui-ci face à certains textes qui a fait voir, après coup, que des transformations s'opéraient, que les codes et les mentalités changeaient, aussi bien chez certains critiques que chez certains écrivains.

En terminant, nous voudrions proposer quelques pistes de lecture qui vont dans le sens de l'analyse sociologique de la littérature, problématique que nous avons adoptée dans cette étude. A cet égard, le poème "Un mur à peine", qui fait partie du *Tombeau des rois*, est particulièrement significatif⁵. En effet, on y retrouve en raccourci tout l'univers hébertien. D'abord, la littérature se désigne elle-même dans ce poème, puisqu'on y parle de *signe* (2^e vers) et de *forme* (28^e vers). "Un mur à peine" a pour cadre un *petit espace* (17^e vers), qu'un

mur (titre, 1^{er}, 2^e vers), plus précisément une *haie de rosiers* (6^e vers), entoure. Il s'agit donc d'un *enclos* (20^e vers), d'une enclave au sein de l'*univers* (9^e vers).

Cette frontière séparant l'univers de l'enclos,

*Un mur à peine
Un signe de mur*⁶,

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

*Sauter la haie de rosiers,
[...] Gagner l'univers*⁶.

Mais elle s'en garde bien, avouant que seule sa fidélité la lie (12^e 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"⁷, 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*⁸

fait en effet écho à "[mon] coeur sera bu comme un fruit"⁹. 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 d'énonciation 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. 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*¹⁰. 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 de 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, 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'auteure 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. C'est en tout cas une des interprétations qu'on peut donner de ce bref portrait que trace d'elle la narratrice: "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"¹¹. L'héroïne de *Kamouraska* sécréterait donc ses propres lois, à l'instar de l'oeuvre d'art authentique, c'est-à-dire celle "ayant rejoint sa propre loi intérieure, dans la conscience et l'effort créateur, et l'ayant observée jusqu'à la limite de l'être exprimé et donné"¹² -- 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 (clandestin, *underground*), celui que la poète, à l'instar 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.*¹³

La 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."¹⁴ Dans un second temps, la phrase se distend. L'écrivaine recourt à une espèce de lyrisme pour célébrer, sur le mode liturgique, la victoire qu'elle a 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!*¹⁵

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

*Le monde est en ordre
Les morts dessous¹⁶
Les vivants dessus,*

répétés une fois dans le poème "En guise de fête", apparaissent à deux reprises dans *Héloïse*¹⁷. Tout se passe comme si Anne 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 que 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 champ 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* (dont 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*.

Nous sommes conscient de ne pas avoir épuisé les significations de l'oeuvre de Anne Hébert. Cependant, nous sommes convaincu de la contribution que la sociologie de la littérature, celle que propose notamment Jacques Dubois, peut apporter à la compréhension d'une oeuvre. Dans cette perspective, la notion d'*institution* est tout particulièrement précieuse. Comme le remarque Dubois, il

*n'est peut-être pas suffisant de soutenir que la littérature véhicule et transmet les grands schèmes idéologiques sur un mode spécifique, ce qu'elle fait aussi cependant; il faut encore montrer que, dans ses productions les plus conformes (qui apparaissent souvent aussi comme les moins conformistes), elle procède par élaboration d'une idéologie séparée qui la reflète elle-même en premier lieu. C'est ainsi que le texte littéraire, parce qu'il est pris dans un rapport spéculaire, porte les marques de la position de son auteur dans le champ institutionnel.*¹⁸

Ce sont justement ces marques-là que nous avons tenté de dégager de la production de Anne Hébert. Bien qu'universelle, elle est ancrée dans

l'histoire littéraire du Québec, qui n'est pas sans rapport avec l'évolution de la société dans son ensemble ni sans lien avec l'institution littéraire de France, comme l'étude de Jacqueline Gerols l'a suggéré¹⁹. *Resituer* dans sa perspective historique et sociale une oeuvre (dont l'auteur recuse par ailleurs l'historicité) n'a rien de réducteur. C'est tout simplement lui conférer une dimension nouvelle, qui ne s'oppose en rien aux autres lectures, formelles ou thématiques, mais s'ajoute à elles et, peut-être, les complète.

NOTES

1. A. HEBERT, "Quand il est question de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier", *Le Devoir*, pp. 9 et 12. -- Voir ci-dessus, p. 22-24.
2. G. MARCOTTE, Préface du *Journal* de Saint-Denys Garneau, p. 40. -- C'est nous qui soulignons.
3. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", *Poèmes*, p. 71. -- C'est nous qui soulignons.
4. P. BOURDIEU, "La Métamorphose des goûts (*sic*)", *Questions de sociologie*, p. 168.
5. A. HEBERT, "Un mur à peine", *Poèmes*, pp. 37-38.
6. *Ibid.*, p. 37.
7. *Ibid.*, p. 38.
8. A. HEBERT, "Le Tombeau des rois", *Poèmes*, p. 61.
9. A. HEBERT, "Un mur à peine", p. 38.
10. Voir ci-dessus, pp. 56-57.
11. A. HEBERT, *Kamouraska*, p. 47.
12. A. HEBERT, "Poésie, solitude rompue", pp. 70-71.
13. A. HEBERT, *Kamouraska*, p. 62.
14. *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 fait de cet amour.

15. A. HEBERT, "Naissance du pain", *Poèmes*, p. 79.
16. A. HEBERT, "En guise de fête", *Poèmes*, pp. 35-36.
17. Anne HEBERT, *Héloïse*; Paris: Les Editions du Seuil, 1980, pp. 7 et 109.
18. J. DUBOIS, *L'Institution de la littérature*, p. 36.
19. Voir ci-dessus, pp. 102-105.

OUVRAGES CONSULTÉS

I. TEXTES DE ANNE HEBERT

1. Volumes

a) Poèmes

Les Songes en équilibre. Westmount (Québec): Les Editions de l'Arbre, 1942, 158 pp.

Poèmes. Paris: Les Editions du Seuil, 1960, 110 pp. -- Ce recueil comprend: *Le Tombeau des rois*, dont la première édition remonte à 1953; "Poésie, solitude rompue", texte d'une conférence prononcée le 11 décembre 1958; *Mystère de la parole*, un inédit.

b) Récits

Le Torrent. Nouvelle édition, suivie de deux nouvelles inédites. Collection "L'Arbre", vol. 1; Montréal: Les Editions HMH, Ltée, 1963, 249 pp. -- La première édition du recueil, publié à frais d'auteur, date de 1950.

Les Chambres de bois. Roman. Préface de Samuel S. de Sacy. Paris: Les Editions du Seuil, 1958, 190 pp.

Kamouraska. Roman. Paris: Les Editions du Seuil, 1970, 250 pp.

Les Enfants du sabbat. Roman. Paris: Les Editions du Seuil, 1975, 189 pp.

Héloïse. Roman. Paris: Les Editions du Seuil, 1980, 124 pp.

c) Théâtre

Le Temps sauvage, *La Mercière assassinée*, *Les Invités au procès*. Collection "L'Arbre", vol. G-2; Montréal: Les Editions HMH, Ltée, 1973, 189 pp. -- *La Mercière assassinée* a d'abord paru en 1958 dans les *Ecrits du Canada français*. En 1963, la même revue publiait *Le Temps sauvage*.

d) Essai

HEBERT, Anne et SCOTT, Frank, *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*. Présentation de Jeanne Lapointe, préface de Northrop Frye. Collection "Sur Parole"; Montréal: Les Editions HMH Ltée, 1970, 109 pp. -- Cet essai a d'abord paru dans les *Ecrits du Canada français* en 1960.

2. Autres écrits

a) Poèmes

"Sommeil", "Mémoire", "Le Jour n'a d'égal que la nuit", "Mes enfants imaginaires", *Québec français*, n° 32, pp. 34 et 41 (décembre 1978). -- Ce numéro contient un "Dossier Anne Hébert".

b) Nouvelles

"Shannon", *Châtelaine*, vol. 1, n° 1, pp. 34-35, 77-80, 82-85 (octobre 1960).

"Un dimanche à la campagne", une nouvelle inédite, *Châtelaine*, pp. 38-39, 125-127, 137-138, 142, 144, 146, 150-151 (septembre 1966).

c) *Théâtre*

L'Ile de la demoiselle, *Ecrits du Canada français*, n^o 42, Montréal, 1979, pp. 9-92.

d) *Essais*

"De Saint-Denys Garneau et le paysage", *La Nouvelle Relève*, vol. III, n^o 9, p. 523 (décembre 1944).

Saint-Denys Garneau, esquisse de synopsis, Montréal, Office National du Film du Canada, 1958. -- Un état de ce texte (conservé aux archives de l'O.N.F.) a été reproduit dans le *Anne Hébert* de René LACOTE, aux pages 126-133. L'essai est précédé d'une lettre de A. HEBERT, adressée le 3 février 1958 à Léonard FOREST, directeur de production du film.

"Quand il est question de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier", "Supplément littéraire", première section, *Le Devoir*, Montréal, pp. 9 et 12 (samedi 22 octobre 1960).

3. *Entrevues*

ANONYME, A.F.P., "Anne Hébert vole la vedette au Festival international du Livre", *Le Droit*, Ottawa, p. 15 (samedi 29 mai 1971).

DUBE, Cécile, EMOND, Maurice, VANDENDORPE, Christian, "Entrevue", "Dossier Anne Hébert", *Québec français*, n^o 32, pp. 33-35 (décembre 1978).

FAUCHER, Françoise, "Anne Hébert: 'J'aurais aimé être avocate, peintre, comédienne... Mais écrire résume tout cela.' ", "Interview", *L'Actualité*, pp. 11-12, 14-15 (février 1983).

KAUFFMANN, Jean-Paul, "De Paris, elle réinvente le Québec", "Perspectives", *La Presse*, Montréal, pp. 8 et 10 (samedi 12 décembre 1970).

LASNIER, Michelle, "Qui est l'auteur des Chambres de bois? Une artiste exigeante et pure", *La Presse*, Montréal, p. 18 (samedi 29 novembre 1958).

- LASNIER, Michelle, "Anne Hébert, la magicienne", *Châtelaine*, pp. 28, 74 et 76 (avril 1963).
- MORISSETTE, Brigitte, "Lointaine et proche Anne Hébert, prix Fémina 82", *Châtelaine*, pp. 47-48, 50, 52, 54 (février 1983).
- ROYER, Jean, "Anne Hébert: La passion est un risque mais c'est un risque indispensable", "Culture et société", cahier 2, *Le Devoir*, Montréal, pp. 21 et 40 (samedi 11 décembre 1982).
- SAINT-GERMAIN, Pierre, "Anne Hébert: 'Mes personnages me mènent par le bout du nez' ", "Cahier arts et lettres", *La Presse*, Montréal, p. 3 (samedi 21 décembre 1963).
- TREMBLAY, Gisèle, "Une entrevue exclusive avec Anne Hébert: Kamouraska ou la fureur de vivre", *Le Devoir*, Montréal, p. 13 (samedi 12 juin 1971).
- VANASSE, André, "L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert", *Voix et images*, vol. VII, n^o 3, pp. 441-448 (printemps 1982). -- Ce numéro contient un "Dossier Anne Hébert".
- VILLENEUVE, Paquerette, "Entrevue / Anne Hébert: Un Goncourt, pour 'Kamouraska'?", *Le Devoir*, Montréal, p. 17 (samedi 17 octobre 1970).

II. ETUDES SUR ANNE HEBERT

1. Volumes

- BOUCHARD, Denis, *Une lecture d'Anne Hébert. La Recherche d'une mythologie*. Collection "Littérature"; Montréal: Les Editions Hurtubise HMH, Ltée, 1977, 242 pp. -- Cet ouvrage présente un "état présent sur l'oeuvre d'Anne Hébert en France" (pp. 201-239).
- EMOND, Maurice, *La Femme à la fenêtre. L'Univers symbolique d'Anne Hébert dans les Chambres de bois, Kamouraska et les Enfants du sabbat*. Collection "Vie des Lettres Québécoises", n^o 22; Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1984, 391 pp. -- Cet ouvrage contient une bibliographie des écrits de A. HEBERT et des études consa-

créées à son oeuvre (pp. 365-384).

LACOTE, René, *Anne Hébert*. Une étude, avec un choix de poèmes, soixante illustrations, une chronique bibliographique: "Anne Hébert et son temps". Collection "Poètes d'Aujourd'hui", n^o 189; Paris: Les Editions Pierre Seghers, 1969, 189 pp. -- Un extrait de cet ouvrage a d'abord paru, sous le titre "le Sentiment de frustration dans la poésie d'Anne Hébert", dans un numéro spécial, consacré à la littérature du Québec, de la revue *Europe* (47^e année, n^{os} 478-479, pp. 139-148 [février-mars 1969]).

PAGE, Pierre, *Anne Hébert*. Collection "Ecrivains Canadiens d'Aujourd'hui", n^o 3; Montréal et Paris: Les Editions Fides, 1965, 189 pp. -- Cet ouvrage contient une bibliographie des oeuvres de A. HEBERT et des études consacrées à sa production (pp. 175-187).

PATERSON, Janet M., *Anne Hébert: architecture romanesque*. Ottawa: Les Editions de l'Université d'Ottawa, 1985, 192 pp. -- Cet ouvrage contient une bibliographie des études consacrées à l'oeuvre de A. HEBERT (pp. 183-187). -- Voir ci-dessous (en II. 2.)
PATERSON, JANET M., "Bibliographie d'Anne Hébert".

ROBERT, Guy, *La Poétique du songe: introduction à l'oeuvre d'Anne Hébert*. Collection "Les Cahiers", n^o 4; Montréal: L'Association Générale des Etudiants de l'Université de Montréal, 1962, 125 pp.

THERIAULT, Serge A., *La Quête d'équilibre dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*. Collection "Centre d'Etudes Universitaires dans l'Ouest Québécois"; Hull (Québec): Les Editions Asticou enrg., 1980, 223 pp. -- Cet ouvrage contient également une bibliographie des oeuvres de A. HEBERT et des études consacrées à sa production (pp. 201-210).

2. Articles, chapitre de volume et document autographe

ANONYME, "Anne Hébert, Les songes en équilibre, Poèmes", *La Nouvelle Relève*, cahier 5, t. I, p. 315 (janvier 1942).

AYLWIN, Ulric, "Au pays de la fille maigre: *Les Chambres de bois*

d'Anne Hébert", *Cahiers de Sainte-Marie*, n^o 4, pp. 37-50 (avril 1967).

BEGUIN, Albert, "Anne Hébert et la solitude", *Le Devoir*, Montréal, p. 6 (samedi 3 octobre 1953). -- Ce texte a été lu à Radio-Canada, dans le cadre de l'émission *la Revue des arts et des lettres*.

BLAIN, Maurice, "Anne Hébert ou le risque de vivre", *Liberté*, 1/5, pp. 322-330 (septembre-octobre 1959).

CHAMBERLAND, Paul, "Poèmes de Anne Hébert", *Lectures*, nouvelle série, vol. 8, n^o 2, pp. 39-41 (octobre 1961).

DUBUC, Madeleine, " 'Les Fous de Bassan' à l'île Bonaventure", "Arts et spectacles", *La Presse*, Montréal, p. E 1 et E 10 (samedi 19 juillet 1986).

_____, "Une histoire aux allures mystérieuses", "Arts et spectacles", *La Presse*, Montréal, p. E 10 (samedi 19 juillet 1986).

EMOND, Maurice, "Introduction à l'oeuvre d'Anne Hébert", *Québec français*, n^o 32, pp. 37-39 (décembre 1978).

_____, "Une vie secrète", *Québec français*, n^o 32, p. 35 (décembre 1978).

ETHIER-BLAIS, Jean, "Anne Hébert et Paul Toupin, prix du gouverneur général", "La Vie des lettres", *Le Devoir*, Montréal, pp. 13-14 (lundi 4 mars 1961).

JACQUES, Henri-Paul, "Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert", *Voix et images*, vol. VII, n^o 3, pp. 449-458 (printemps 1982).

LAPOINTE, Jeanne, "Mystères (*sic*) de la parole, par Anne Hébert", *Présence de la critique: critique et littérature contemporaines au Canada français*. Textes choisis par Gilles Marcotte. Montréal: Les Editions Gilles Marcotte, HMH, 1966, pp. 120-123. -- Cet article a d'abord paru en avril 1961 dans la revue *Cité libre*.

LE GRAND, Albert, "Anne Hébert: de l'exil au royaume", *Littérature canadienne-française* (conférence J.-A. de Sève). Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1969, pp. 181-213. -- Le texte de cette conférence avait d'abord paru dans *Etudes françaises*, Les

Presses de l'Université de Montréal, vol. 4, n^o 1, pp. 3-29 (février 1968).

LE GRAND, Albert, " 'Kamouraska' ou l'Ange et la Bête", *Etudes françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 7, n^o 2, pp. 119-143 (mai 1971).

LEMELIN, Roger, "Un témoignage de Roger Lemelin sur Anne Hébert: Mes femmes et moi avons édité le Tombeau des Rois", "L'Oeil sur les livres", *Le Devoir*, Montréal, p. 13 (samedi 10 octobre 1970).

LEMIEUX, Pierre-Hervé, "Les Songes en équilibre, recueil de poésies d'Anne Hébert", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome III, (1940-1959), pp. 930-933. — Les références bibliographiques complètes de cet ouvrage figurent en III.

LE MOYNE, Jean, "Hors les chambres d'enfance", *Présence de la critique*. Pp. 35-42. — Cet article a d'abord paru dans le *Journal Musical Canadien* en 1958.

MARCOTTE, Gilles, "Le Torrent, d'Anne Hébert", "Les Idées et les hommes", *Le Devoir*, Montréal, p. 8 (samedi 25 mars 1950).

_____, "Le Tombeau des rois", *Le Devoir*, Montréal, p. 7 (samedi 9 mai 1953).

_____, "Le Tombeau des rois d'Anne Hébert", *Une littérature qui se fait*. Montréal: Les Editions HMH, Ltée, 1962, pp. 273-283. — Cet essai a été écrit en 1955.

_____, "Réédition d'un grand livre: 'Le Torrent', d'Anne Hébert", "Littérature", *La Presse*, Montréal, p. 6 (samedi 18 janvier 1964).

MELANÇON, Robert, "Anne Hébert, l'écrivain exemplaire", *Forces*, n^o 65, pp. 26-33 (hiver 1983-1984).

_____, "Ce qui est sans nom ni date", *Liberté* 145, vol. 25, n^o 1, pp. 89-93 (février 1983).

PATERSON, Janet M., "Bibliographie d'Anne Hébert", *Voix et images*, vol. VII, n^o 3, pp. 505-510 (printemps 1982).

PESTRE DE ALMEIDA, Lilian, "Héloïse: la mort dans cette chambre", *Voix et images*, vol. VII, n^o 3, pp. 471-481 (printemps 1982).

ROBIDOUX, Réjean et RENAUD, André, "Les Chambres de bois", *Le Roman canadien-français du vingtième siècle*. Ottawa: Les Editions de l'Université d'Ottawa, 1966, pp. 171-185.

ROY, Camille, archives du séminaire de Québec, FO Cam Roy, carton 107, liasse 19, n^o 49 (Québec, 19 février 1942). -- Il s'agit d'une lettre adressée à Anne HEBERT.

VALLIERES, Pierre, "Anne Hébert célèbre la beauté du Diable...", *Le Jour*, Montréal, p. 14 (samedi 13 septembre 1975).

3. Documents audio-visuels

BELLEMARE, Roger, *Roger Bellemare chante Anne Hébert*. Montréal: Les Editions Sonam (CAPAC), n^o SN3301, 1983.

GODBOUT, Claude, "Anne Hébert: dompter les démons", *Profession écrivain*; Collection "Le Pouvoir des Mots"; Coproduction Prisma et Radio Québec

LAFOND, Andréanne, "Anne Hébert", *Visage* (58 mn 40 s). Production Radio Québec. -- Enregistrée en mars 1979, l'émission a été télédiffusée pour la première fois en mai 1979.

RADIO-CANADA. Radio-Canada a constitué un dossier sur Anne HEBERT qui a accordé des entrevues à la société d'Etat. Depuis janvier 1984, la consultation de ces documents est réservée, en raison d'une compression des dépenses, aux seuls employés de l'organisme.

III. OUVRAGES DE REFERENCE

Canada ecclésiastique (Le). Annuaire du clergé, fondé par feu L.-J.-A. Derome, pour l'année 1930; quarante-quatrième année. Montréal: La Librairie Beauchemin Limitée, 1930, 884 pp.

Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, tome I (Des origines à 1900). Sous la direction de Maurice Lemire, avec la collaboration de Jacques Blais, Nive Voisine et Jean Du Berger. 2^e édition revue, corrigée et mise à jour. Montréal: Les Editions Fides, 1980, 927 pp.

Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, tome II (1900-1939).

Sous la direction de Maurice Lemire, avec la collaboration de Gilles Dorion, André Gaulin et Alonzo Le Blanc. Montréal: Les Editions Fides, 1980, 1363 pp.

Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, tome III (1940-1959).

Sous la direction de Maurice Lemire, avec la collaboration de Gilles Dorion, André Gaulin, Alonzo Le Blanc, Aurélien Boivin, Roger Chamberland, Kenneth Landry et Lucie Robert. Montréal: Les Editions Fides, 1982, 1252 pp.

Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, tome IV (1960-1969).

Sous la direction de Maurice Lemire, avec la collaboration de Gilles Dorion, André Gaulin, Alonzo Le Blanc, Aurélien Boivin, Roger Chamberland, Kenneth Landry et Lucie Robert. Montréal: Les Editions Fides, 1984, 1123 pp.

HAMEL, Réginald, HARE, John, WYCZYNSKI, Paul, *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*. Montréal: Les Editions Fides, 1976, 725 pp.

IV. METHODOLOGIE

ANGENOT, Marc, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. LaSalle (Québec): Les Editions Hurtubise HMH, Limitée, 1979, 223 pp.

_____, *Intertextualité, interdiscursivité, discours social*, 24 pp.

-- Ce texte représente le développement d'une communication faite lors du colloque *Interdiscursivité et discours social*, tenu à l'Université McGill, les 25 et 26 novembre 1982.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*. Cinquième édition. Section "Bibliothèque de Philosophie Contemporaine"; Paris: Les Presses Universitaires de France, 1967, 215 pp.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Traduit du russe par Andrée Robel. Collection "Tel"; Paris: Les Editions Gallimard, 1970, 473 pp.

- BELLEAU, André, "Carnavalisation et roman québécois: mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine", *Études françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, 19: 3, pp. 51-64 (hiver 1983-1984).
- BOSCHETTI, Anna, *Sartre et "les Temps modernes": une entreprise intellectuelle*. Collection "Le Sens Commun"; Paris: Les Editions de Minuit, 1985, 324 pp.
- BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*. Collection "Documents"; Paris: Les Editions de Minuit, 1980, 269 pp.
- _____, *Homo academicus*. Collection "Le Sens Commun"; Paris: Les Editions de Minuit, 1984, 302 pp.
- DUBOIS, Jacques, "Simenon et la déviance", *Littérature*, n° 1, pp. 62-72 (février 1971).
- _____, *L'Institution de la littérature: introduction à une sociologie*. Nouvelle édition revue et augmentée. Collection "Dossiers Media"; Bruxelles: Les Editions Labor, 1983, 189 pp.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Collection "Figures"; Paris: Les Editions Bernard Grasset et Fasquelle, 1985, 315 pp.
- ERIBON, Didier, "Université: les rois sont nus", entretien exclusif avec Pierre Bourdieu, *Le Nouvel Observateur*, pp. 56-60 (vendredi 2 novembre 1984).
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Deuxième tirage. Paris: La Librairie José Corti, 1962, 200 pp.
- _____, "Les réalités formelles de l'oeuvre", *Les Chemins actuels de la critique*. Ensemble dirigé par Georges Poulet. Collection "10/18"; Paris: L'Union Générale d'Editions, 1968, pp. 59 à 70.
- VACHON, André, *Le Temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel: Expérience chrétienne et imagination poétique*. Collection "Pierres Vives"; Paris: Les Editions du Seuil, 1965, 455 pp.

V. AUTRES SOURCES

1. Volumes

Bible (La). Traduction oecuménique de la Bible, comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament. Traduite sur les textes originaux hébreu et grec, avec introduction, notes, références et glossaire. Paris: La Société Biblique Française et les Editions du Cerf, 1972 et 1975, 1731 pp.

BILODEAU, François, *Balzac et le jeu des mots*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, 228 pp.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*. Collection "Idées", n° 32; Paris: Les Editions Gallimard, 1963, 249 pp.

ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*. Septième édition mise à jour. Collection "Que sais-je?", n° 777; Paris: Les Presses universitaires de France, 1986, 128 pp.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Poésies complètes: Regards et Jeux dans l'Espace; Les Solitudes*. Introduction de Robert Elie. Collection "Nénuphar"; Montréal et Paris: Les Editions Fides, 1949, 226 pp.

_____, *Journal*. Préface de Gilles Marcotte, avertissement de Robert Elie et Jean Le Moyne. Montréal: La Librairie Beauchemin Limitée, 1963, 270 pp.

GEROLS, Jacqueline, *Le Roman québécois en France*. Collection "Littérature"; LaSalle (Québec): Les Editions Hurtubise HMH, Limitée, 1984, 359 pp.

LE MOYNE, Jean, *Convergences*. Montréal: Les Editions HMH Ltée, 1961, 324 pp.

MICHELET, Jules, *La Sorcière*. Chronologie et préface par Paul Viallaneix. Paris: Les Editions Garnier-Flammarion, 1966, 314 pp.

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu: Le Temps retrouvé*. Collection "Le Livre de Poche", n° 2128; Paris: Les Editions Gallimard,

1954, 443 pp.

RIMBAUD, Arthur, *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet. Collection "Bibliothèque de la Pléiade"; Paris: Les Editions Gallimard, 1963, 923 pp.

TRUDEAU, Pierre Elliott, "La Province de Québec au moment de la grève", *La Grève de l'amiante*. En collaboration sous la direction de Pierre Elliott Trudeau. Montréal: Les Editions du Jour, 1970, pp. 1-91.

2. Articles

ALLARD, Jacques, "Le Roman québécois des années 1960 à 1968", *Europe*, 47^e année, n^{os} 478-479, pp. 41-50 (février-mars 1969).

ARCAND, Denys, "Bergman l'ingrat", *Parti Pris*, vol. 1, n^o 5, pp. 54-57 (février 1964).

BELLEAU, André, "Le Conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise", *Liberté* 134, vol. 23, n^o 2, pp. 15-20 (mars-avril 1981).

BONENFANT, Jean-Charles, "Le Canada français à la fin du XIX^e siècle", *Etudes françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 3, n^o 3, pp. 263-274 (août 1967).

BRAULT, Jacques, "Pour une philosophie québécoise", *Parti Pris*, vol. 2, n^o 7, pp. 9-16 (mars 1965)¹.

CHAMBERLAND, Paul, "Fondation du territoire", *Parti Pris*, vol. 4, n^{os} 9-12, pp. 11-42 (mai-août 1967).

COTNAM, Jacques, "De livres en livres, et autres recueils d'essais de Maurice Hébert", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome II (1900-1939), pp. 340-343.

EMMANUEL, Pierre, "Le Poète Saint-Denys Garneau", *Le Devoir*, Montréal, p. 6 (samedi 16 août 1952). -- Ce texte a été donné à Radio-Canada dans le cadre de l'émission *La Revue des arts et des lettres*.

EVERETT, Jane, *L'Evolution de la critique littéraire québécoise de 1925 à 1940*. Rapport de recherche présenté au Département de langue et de littérature françaises de l'Université McGill, 1981, 36 pp.

- FOURNIER, Marcel, "Portraits d'un groupe", *Possibles*, vol. 10, n^o 2, pp. 129-144 (hiver 1986).
- GIGUERE, Richard, "Amérique française (1941-1955): notre première revue de création littéraire", "Revue littéraires du Québec", *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, les Editions de l'Université d'Ottawa, pp. 53-63 (été-automne 1983).
- GIROUARD, Laurent, "Considérations contradictoires", *Parti Pris*, vol. 2, n^o 5, pp. 6-12 (janvier 1965).
- GORDIMER, Nadine, "Le Geste essentiel: la responsabilité politique de l'écrivain", *Le Monde diplomatique*, pp. 22-24 (janvier 1985).
- HAECK, Philippe, "Naissance de la poésie moderne au Québec", *Etudes françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 9, n^o 2, pp. 95-113 (mai 1973).
- HAYNE, David M., *Les Grandes options de la littérature canadienne-française*. Montréal: Les Conférences J. A. de Sève, 32 pp. — Conférence prononcée le 20 avril 1964, à la faculté des Lettres de l'Université de Montréal.
- HEBERT, Maurice, "Regards et Jeux dans l'Espace", *Le Canada français*, Québec, vol. XXVI, n^o 5, pp. 464-477 (janvier 1939).
- _____, "Garneau et l'influence littéraire de son oeuvre", *Centenaire de l'Histoire du Canada de François-Xavier Garneau*. Deuxième semaine d'histoire à l'Université de Montréal, 23-27 avril 1945. Montréal: La Société Historique de Montréal, 1945, pp. 143-162. — Cette conférence a été prononcée le jeudi 26 avril 1945.
- LACROIX, Benoît, "Sa bibliothèque privée", "Relire Saint-Denys Garneau", *Etudes françaises*, 20/3, Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 97-111 (hiver 1984-1985).
- LAPORTE, Jeanne, "Quelques apports positifs de notre littérature", *Présence de la critique*. Pp. 103-120. — L'article de J. LAPORTE a d'abord paru dans la revue *Cité libre* en 1954.
- LE GRAND, Albert, "Lettres québécoises: une parole enfin libérée", *Maintenant*, n^{os} 68-69, pp. 267-272 (août-septembre 1967).

- LEMELIN, Roger, "Antoine Rivard, citoyen de Québec", "Témoignage", *La Presse*, Montréal, p. A 7 (mercredi 22 janvier 1986).
- MAILHOT, Laurent, "Le Cycle de Don Juan, suite poétique de Maurice Hébert", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome II (1900-1939), pp. 321-322.
- MAILHOT, Laurent, LANDRY, Kenneth, *Etudes et croquis, de monseigneur Camille Roy*, *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome II (1900-1939), pp. 477-478.
- MARCOTTE, Gilles, "Préface" à: SCOTT, Francis Reginald, *St-Denys Garneau & Anne Hébert*. Translations / traductions. Vancouver (Canada): Klanak Press, 1962, 49 pp. -- La préface couvre les pages 5 et 6.
- _____, "Les années trente: de Monseigneur Camille à la Relève", "Sur l'essai québécois contemporain", *Voix et images*, vol. V, n^o 3, pp. 515-524 (printemps 1980).
- _____, "René Char le résistant", *Liberté* 151, vol. 26, n^o 1, pp. 46-51 (février 1984).
- RACINE, Luc, "Présentation: dépossession et domination", *Parti Pris*, vol. 4, n^{os} 9-12, pp. 7-10 (mai-août 1967).
- RACINE, Luc, PIZARRO, Narciso, PICHETTE, Michel et BOURQUE, Gilles, "Production culturelle et classes sociales au Québec", *Parti Pris*, vol. 4, n^{os} 9-12, pp. 43-76.
- RENAUD, André, "Le Roman québécois des années 1950-1960", *Europe*, 47^e année, n^{os} 478-479, pp. 36-40 (février-mars 1969).
- RICARD, François, "La Métamorphose d'un écrivain: essai biographique", *Etudes littéraires*, vol. 17, n^o 3, pp. 441-455 (hiver 1984).
- ROBIDOUX, Réjean, "Le Roman québécois au tournant des années 40", *Europe*, 47^e année, n^{os} 478-479, pp. 33-36 (février-mars 1969).
- SIMON, Claude, "Claude Simon: 'Laissez la culture tranquille!'", réponses à quelques questions sur le pouvoir et la création, *Le Nouvel Observateur*, édition internationale, n^o 1107, pp. 14-15 (24 au 30 janvier 1986).
- TRUDEL, Marcel, *Le Régime seigneurial*. Deuxième édition. Ottawa: La So-

ciété Historique du Canada, 1963, 20 pp.

VACHON, Georges-André, "L'Ere du silence et l'âge de la parole", *Etudes françaises*, Montréal, vol. 3, n^o 3, pp. 309-321 (août 1967). -- Cet article a ensuite paru, sous le titre "Les Aînés tragiques: Crémazie, Nelligan", in: *Europe*, 47^e année, n^{os} 478-479, pp. 24-32 (février-mars 1969).

VADEBONCOEUR, Pierre, "Trois aperçus", *Liberté* 150, vol. 25, n^o 6, pp. 129-132 (décembre 1983).

VIGNEAULT, Robert, "Regards et Jeux dans l'espace, recueil de poésies d'Hector de Saint-Denys Garneau", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome II (1900-1939), pp. 949-956.

N O T E

1. Ici devrait s'insérer la référence suivante: CAUCHON, Paul, "Simoneau et *Les Fous de Bassan*: 'On a fait un mur contre les vagues...' ", *Le Devoir*, Montréal, pp. C-1 et C-4 (samedi 26 juillet 1986).

TABLE DES MATIERES

RESUME	1
<i>RESUME</i>	3
INTRODUCTION	5
NOTES	13
I. DE LA REVENDICATION D'AUTONOMIE A LA SACRALISATION DE L'ART ...	15
A. LA REVENDICATION D'AUTONOMIE	16
1. <i>Le primat de l'art</i>	16
2. <i>L'engagement moral</i>	17
3. <i>L'engagement politique</i>	19
4. <i>La porte-parole</i>	22
5. <i>L'autonomie de l'art</i>	24
B. LA SACRALISATION DE L'ART	26
NOTES	33
II. LA GENESE D'UNE VOCATION	41
A. LA FAMILLE HEBERT	41
B. LA FAMILLE GARNEAU	49
C. L'ECOLE	57

D. LES INFLUENCES LITTERAIRES	61
E. LE CHOIX D'UN METIER	65
F. UNE BIOGRAPHIE DISCRETE	68
NOTES	73
III. LA CARRIERE	85
A. L'EMERGENCE	86
1. <i>Les premiers écrits (1937-1942)</i>	86
2. <i>Les Songes en équilibre (1942)</i>	87
3. <i>Le Torrent (1950)</i>	88
4. <i>Le Tombeau des rois (1953)</i>	96
5. <i>Le théâtre et le cinéma</i>	99
B. LA RECONNAISSANCE	100
1. <i>Les Chambres de bois (1958)</i>	100
2. <i>La consécration québécoise (1958-1963)</i>	105
3. <i>De la Mort à la Résurrection</i>	106
NOTES	111
IV. LA CRITIQUE SELON ANNE HEBERT	119
A. LA CONCEPTION CRITIQUE	119
B. LES CONSEQUENCES METHODOLOGIQUES	123
V. ANNE HEBERT SELON LA CRITIQUE: HISTOIRE D'UNE CELEBRATION	129
1. <i>Variations sur le thème de l'autonomie de l'art</i>	130
2. <i>L'analyse interne (immanente)</i>	134
3. <i>La critique engagée</i>	140
4. <i>Les images de célébration</i>	143
a) <i>La combattante</i>	144
b) <i>La solitaire</i>	146
c) <i>L'artiste distinguée</i>	147
d) <i>L'artiste célébrée</i>	153
5. <i>Voix discordantes</i>	155

6. <i>De la fonctionnalité à la gratuité des lettres</i>	158
NOTES	163
CONCLUSION	173
NOTES	181
OUVRAGES CONSULTÉS	183
NOTE	199