

Les Cahiers Anne Hébert

Origine, nature et finalité du songe dans *Le tombeau des rois*

Robert Harvey

Numéro 14, 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1110986ar>

DOI : <https://doi.org/10.17118/11143/8347>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre Anne-Hébert

ISSN

1488-1276 (imprimé)

2292-8235 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Harvey, R. (2015). Origine, nature et finalité du songe dans *Le tombeau des rois*. *Les Cahiers Anne Hébert*, (14), 117–137. <https://doi.org/10.17118/11143/8347>

Résumé de l'article

Le songe a souvent été associé au rêve ou à la rêverie sans qu'on puisse en déterminer la nature exacte. L'usage du mot lui-même semble appartenir au registre vieilli et connoter une époque révolue en littérature. Pourtant, Anne Hébert n'hésite pas à en faire le point nodal de son oeuvre. Le titre de son premier recueil, *Les songes en équilibre*, sert de vecteur à ce projet d'écriture qui trouve son aboutissement dans *Le tombeau des rois*, ainsi que dans les oeuvres subséquentes. Cet article fait d'abord brièvement le point sur la théorie du songe pour en préciser les enjeux et souligner sa pertinence. On y définit ensuite le songe dans son fonctionnement psychique en regard de son application littéraire chez Anne Hébert. En quoi l'enfance peut-elle par ailleurs en constituer l'origine ou le déclencheur ? Comment le recueil trouve-t-il son unité et son homogénéité à l'intérieur du cadre-songe ? Quel est le but de la quête obstinée qu'entreprend la songeuse ? Qui est l'auteur du songe ? Pourquoi enfin ce combat perpétuel ou *polémós* au coeur du songe ?

© Robert Harvey, 2015



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Hors dossier

Origine, nature et finalité du songe dans *Le tombeau des rois*

ROBERT HARVEY

COLLÈGE DE MAISONNEUVE

Résumé : Le songe a souvent été associé au rêve ou à la rêverie sans qu'on puisse en déterminer la nature exacte. L'usage du mot lui-même semble appartenir au registre vieilli et connoter une époque révolue en littérature. Pourtant, Anne Hébert n'hésite pas à en faire le point nodal de son œuvre. Le titre de son premier recueil, *Les songes en équilibre*, sert de vecteur à ce projet d'écriture qui trouve son aboutissement dans *Le tombeau des rois*, ainsi que dans les œuvres subséquentes. Cet article fait d'abord brièvement le point sur la théorie du songe pour en préciser les enjeux et souligner sa pertinence. On y définit ensuite le songe dans son fonctionnement psychique en regard de son application littéraire chez Anne Hébert. En quoi l'enfance peut-elle par ailleurs en constituer l'origine ou le déclencheur ? Comment le recueil trouve-t-il son unité et son homogénéité à l'intérieur du cadre-songe ? Quel est le but de la quête obstinée qu'entreprend la songeuse ? Qui est l'auteur du songe ? Pourquoi enfin ce combat perpétuel ou *polémos* au cœur du songe ?

Mots-clés : *Le tombeau des rois*, *Les songes en équilibre*, Songe, Subjectivité, Poésie.

On conviendra d'emblée que le songe est aux fondements de l'œuvre d'Anne Hébert. Il constitue la trame commune de tous ses grands récits, sinon par l'intrigue, du moins par la quête dans laquelle s'engagent les protagonistes. On sait aussi que ce schème organisateur s'est développé à partir de l'œuvre poétique. Par son titre, le premier recueil, *Les songes en équilibre*, sert de vecteur à ce projet d'écriture qui trouve son aboutissement dans *Le tombeau des rois*, l'objet de cet article.

Théorie du songe

Mais qu'en est-il exactement du songe ? Faut-il y voir l'équivalent du rêve ou de la rêverie poétique, ou encore de la vision, de l'hallucination, du fantasme ? Une certaine confusion entoure l'usage du mot, associé souvent au registre vieilli. La référence au songe appartient de fait à une longue tradition datant de l'Antiquité. Rattaché par son

étymologie au sommeil, le songe ou plutôt les Songes étaient considérés dans la mythologie comme des divinités, fils du sommeil. Ce n'est qu'au 18^e siècle que le terme de rêve, employé pour désigner l'activité psychique incontrôlée que l'on connaît, sera utilisé en remplacement du songe.

L'essor des sciences naturelles au 19^e siècle et les recherches en psychanalyse au 20^e siècle marquent l'aboutissement d'une lente transformation dans la perception que l'homme a du monde. Il s'ensuit que l'on n'interprète plus le monde comme des signes déjà écrits, à déchiffrer, ainsi qu'on le faisait à l'époque des songes, où il n'existait pas de « frontière aussi marquée qu'elle l'a été par la suite entre le conceptuel et l'imaginaire ». (Perrier, 1990 : 14) Au contraire, la modernité n'y verra que des phénomènes observables et objectivables par la conscience. Le songe, qui pouvait être révélation pour le songeur, source d'inspiration, accès au savoir, initiation, s'en trouve totalement repensé. Les idoles, les spectres, les monstres et autres animaux fabuleux qu'on imaginait extérieurs à soi, sont désormais intériorisés dans l'espace psychique individuel, suite à l'invention de cette construction réflexive qu'on appelle le sujet.

Au moment où le sujet prend les choses en charge, il en vient cependant à constater que l'altérité, ou « l'autre retrouvé en soi, n'a pas moins d'étrangeté que dans ses projections extérieures » (Perrier, 1990 : 17) d'autrefois, et que seule la perspective sur son objet s'est modifiée. Il doit alors s'en remettre plus que jamais à la poésie pour maintenir son rapport indispensable à l'étrangeté du monde, jadis du ressort des songes. En réalité, ce que l'imaginaire social des époques antique, médiévale et de la Renaissance aura perdu, l'imaginaire individuel le regagnera en « réflexion sur l'imaginaire et en investissements dans l'écriture et la création en général. » (Perrier, 1990 : 17)

Précisons dès maintenant que le terme de songe tel que l'entend Anne Hébert n'est pas pour autant interchangeable avec celui de rêve, bien qu'il en origine et s'en inspire. Cette pure dérive de la pensée qui définit le rêve, n'est certes pas applicable au songe, beaucoup plus nuancé quant au degré de conscience impliqué. Au plan psychique, le songe est un état intermédiaire entre la veille et le sommeil, qui permet de s'absenter temporairement du réel. Différent cependant d'une rêverie passive, occasionnelle et passagère, distinct également du rêve, toujours incontrôlé, le plus souvent confus, le songe se définit comme une rêverie consciente, semi-contrôlée, proche du rêve éveillé. Il mobilise l'imagination active en vue de laisser advenir au conscient les manifestations spontanées de l'inconscient (émotions, affects, scènes

de rêve), de s'en laisser saisir et pénétrer sans que le conscient n'intervienne ou dirige pour autant le surgissement d'images qui, seules, doivent être actives¹.

De ce dialogue ouvert entre les plans conscient et inconscient mis en relation paradoxale, naît tout un théâtre intérieur où les ombres qui se profilent à l'arrière-plan de la conscience passent à l'avant-scène pour donner la parole à des voix contraires et contradictoires. Cette dialectique d'opposition que met en branle le songe, puise également dans le langage condensé et chargé de signification des mythes qui relèvent de l'inconscient collectif. C'est dire le potentiel de violence contenu dans le songe alors que le sujet accède aux forces primaires et parfois brutales de l'inconscient. Ainsi, les sortilèges du songe représentent un danger mortifère bien réel pour la songeuse du *Tombeau des rois*, comme nous le verrons plus loin.

La spécificité du songe vient de ce qu'il se situe au cœur d'une interrogation fondamentale sur le rapport étroit et secret qui lie l'imagination (Mythos) et la pensée (Logos). « Lieu [...] de [...] rencontres étranges et complexes de l'ombre et de la lumière, du vague et du distinct » (Dauvois et Gropserrin, 2003 : 12), le songe occupe le point d'« intersection entre le plan des vérités impersonnelles et éternelles [ou immémoriales] qui [sont de] l'ordre du mythe et le plan [des vérités personnelles] du sujet. » (Perrier, 1990 : 17)

Origine du songe chez Anne Hébert

Chez Anne Hébert plus précisément, le songe se définit comme la quête opiniâtre et obstinée d'une absence désirée. Une impression de vide ou d'incomplétude est toujours associée à cette absence péniblement ressentie de quelqu'un ou de quelque chose, telle une présence invisible et inaccessible qui s'imposerait fortement à elle, au point de pouvoir l'entendre exister. Par ailleurs, le songe tire son origine d'une peine résultant de la perte de l'innocence qui marque la fin de l'enfance. Ce thème du paradis perdu est fondateur et récurrent chez Anne Hébert. Il réfère à la perte de cette liberté ailée de l'enfant, vivant dans la jouissance immédiate du monde à travers ses jeux et ses fantaisies.

Dans le poème intitulé « Le miroir » (*Les songes en équilibre*), l'auteure décrit cet instant du passage imperceptible de l'enfance à l'âge de raison, au moment où l'enfant prend conscience de sa propre image : « Soudain, sans que rien / Ne s'enfuie, /

1. Nous avons emprunté à Carl G. Jung son concept d'« imagination active » pour l'appliquer librement au songe. Il est à noter que Jung fait aussi état de l'importance de « l'imagination active » chez les artistes et les écrivains, ou encore dans le taoïsme, le bouddhisme zen, le yoga tantrique et chez certains mystiques comme Maître Eckart ou Jean de la Croix (Jung, 2007 : 959-986).

Dans le calme, / Une figure a monté ; / Un être a pris toute la place, / En premier plan, / Puis toute la féerie / Est devenue figurante. [...] / [Et c]'est mon cœur triste / Qui prend toute la place, / En premier plan.» (*Œuvres complètes I*, 2013 : 129) La figure du désenchantement se reconnaît ici dans cette distance à soi-même qui fait suite à la pure joie du corps de n'être qu'une « surface fabuleuse d'inscription des rêves et des divinités ». (Baudrillard, 1987 : 43) Après la « circulation des sèves inouïes » (Rimbaud, 1960 : 129) dans la « fluidité intemporelle et insexuelle des formes » (Baudrillard, 1987 : 41) où rien n'est encore fixé du temps, de l'espace et du sens à donner aux êtres et aux choses, l'émergence d'un sujet aux prises avec le corps, le paysage et le temps annonce la quête d'identité.

Notons qu'Anne Hébert s'inscrit ici en filiation avec la modernité du premier quart du 20^e siècle, alors que se développe le *culte de l'enfant comme métaphore*. Ce thème appartient au primitivisme en peinture [Gauguin, Picasso, Derain, Chagall, Klee, Dubuffet, le surréalisme] qui cherchait à remonter « aux sources les plus profondes du processus créatif ». (Meschonnic, 1988 : 281) On utilise les qualités intrinsèques de l'enfance – naïveté, spontanéité, énergie – pour en faire le fondement de toute création artistique. Il en sera de même un peu plus tard pour une certaine littérature (Supervielle, Cocteau, Prévert, Saint-Exupéry, Saint-Denys Garneau). On assiste alors à la création d'une nouvelle intériorité, à l'invention d'un nouveau paradigme de la sensibilité, où pour la première fois « le simple, l'élémentaire », propre à l'univers imaginaire du primitif comme à celui de l'enfant, est perçu comme valeur primordiale. La métaphore de l'enfant sert alors à évoquer « [l]'intensité spirituelle dans la plus grande économie de moyens. » (Meschonnic, 1988 : 282)²

Le cadre-songe du recueil

Nous verrons plus précisément dans la dernière partie de ce texte en quoi l'enfance se situe au cœur de la finalité du songe. Il importe de délimiter d'abord le cadre-songe qui donne sa forme au recueil. Nous tenterons par la suite de définir la nature du songe comme espace mitoyen entre le conscient et l'inconscient, mais surtout comme espace sensible lié à l'utilisation d'images. Suivra un bref résumé du parcours de la songeuse pour bien comprendre la fonction structurante qu'occupe « l'auteur du

2. « Le thème de l'enfant [pourrait n'être qu'un] résidu des souvenirs de [notre] propre enfance. [En tant qu'archétype, il s'agit toutefois] d'une image appartenant à l'humanité entière et non à un seul individu ». (Jung, 1998 : 740-741) « [L'enfant est] le produit de la nature originelle même, le plus précieux et le plus riche en avenir, parce qu'en dernier lieu il signifie une plus haute réalisation de soi. » (Jung, 1998 : 748) « Il personnifie des forces vitales qui résident au-delà du cercle limite de la conscience, [...] un "impératif à possibilité unique" muni de toutes les forces naturelles de l'instinct ». (Jung, 1998 : 750-751)

songe » (*OCI*³ : 273) avant d'en révéler l'identité. La première partie mettra l'accent sur l'activité occulte de l'inconscient à l'intérieur du songe. La deuxième, sur le travail opéré par le conscient.

Le cadre-songe donné au premier recueil par son titre, *Les songes en équilibre*, trouve sa forme accomplie dans *Le tombeau des rois*. Le poème liminaire, « Éveil au seuil d'une fontaine », pose d'entrée de jeu l'idée de commencement ou de naissance en évoquant un nouvel état de conscience chez le sujet – celui du songe – à ce moment précis où son esprit est encore imprégné du souvenir de « [l]a pénétrante nuit / Dense forêt / Des songes inattendus » dont il émerge lentement. Mais le voilà aussitôt subjugué par une force mystérieuse qui semble sourdre du plus profond de lui-même : « Et je sens dans mes doigts [...] / Sourdre un geste / Qui se crée / Et dont j'ignore encore / L'enchantement profond. » S'il y a bien concomitance ici entre le réveil du matin et l'éveil du titre, les deux états de conscience demeurent toutefois nettement distincts. Contrairement au réveil, récurrent, quotidien, l'éveil permet maintenant une échappée de l'esprit vers l'horizon illimité du songe : « Ô ! spacieux loisir ! ». (*OCI* : 237)

Par ailleurs, une structure en boucle entre le premier et le dernier poème du recueil sert à signaler l'unité et la cohésion de l'ensemble. À l'éveil du matin dans le premier poème, semble répondre le « reflet d'aube » (*OCI* : 275) du dernier au sortir du songe, suite au combat mené contre les morts, tel un nouveau début. Le titre du recueil agit quant à lui comme vecteur pour souligner la progression qui s'effectuera de l'un à l'autre jusqu'à trouver son aboutissement dans le poème éponyme.

L'eau, matrice du songe

À l'intérieur du cadre-songe lui-même, s'instaure un dialogue ouvert entre le conscient et l'inconscient par le biais d'un réseau complexe d'images, un lieu de langage particulier où la mémoire, l'imagination et le rêve travaillent en symbiose. C'est dans cet espace mitoyen, riche de sensations multiples, que le songe trouve sa pleine expression. Parmi toutes ces figures, l'eau prédomine comme substance mère du monde vivant et matière du songe. Tout le recueil baigne dans ce milieu ambiant où les diverses manifestations de l'eau donnent forme au songe.

Les quatre premiers poèmes nous serviront d'illustration. Dans le premier, il est question d'une fontaine, vaste étendue d'eau surgie du fond de la terre par le dé-

3. *OCI* pour *Œuvres complètes I*, 2013.

bordement de la nappe souterraine et répandue à la surface du sol⁴. Le pouvoir évocateur de cette figure tient à la double nature de la fontaine décrite, d'une part, comme profondeur pour évoquer l'activité occulte de l'esprit en sommeil et des rêves dont émerge le sujet, d'autre part, comme surface étale à contempler au moment du réveil. Il s'agit donc de la même eau, mais perçue dans des perspectives différentes selon l'état de conscience ou d'inconscience évoqué, tel l'envers et l'endroit d'une même figure.

Dans le deuxième, intitulé « Sous la pluie », la part consciente du sujet divisé cette fois tente de communiquer avec la part inconsciente et cachée de lui-même qui fait ici l'objet de son observation. Le « frêle abri fluide » dont s'entoure « celle qui dort » comme en retrait du monde, signale l'incommunicabilité des deux univers malgré la transparence de ce « voile d'eau » qu'elle ramène sur sa peine. On comprendra que cette membrane fluide du « sommeil transparent » joue de sa réfraction sous l'effet de la pluie qui fait trembler cette eau, pour distraire de sa transparence, protégeant ainsi le mystère de la peine de « celle qui dort ». (*OCI* : 238)

Dans le troisième, contrairement au mouvement de montée du premier, s'amorce la descente verticale de la locutrice au plus creux de la profondeur de la terre où « dorment » les grandes fontaines au centre d'une forêt intemporelle, en quête de l'origine de sa peine. Tout en voulant se garder d'un affrontement avec cette présence endormie qui risque de lui être fatale, la locutrice cède peu à peu à la fascination de ce qu'elle appréhende. Derrière le piège du « faux sommeil » des « grandes fontaines » (*OCI* : 239) se profile la figure du vampire couché dans sa dernière retraite, annonçant déjà les pharaons « [e]n leurs étuis solennels et parés » (*OCI* : 274) qui la coucheront pour la boire. Cette figure hiératique – digne, grave, solennelle –, commune aux deux poèmes, symbolise la béance du vide à la source du désir, là où la mort sommeille, inextricablement liée à la vie du sujet. La découverte en elle de « cet espace grave » qu'a creusé l'eau de ses larmes, l'amène alors à vouloir prendre toute la mesure de l'étendue de sa peine. Sa « [v]ocation marine » (*OCI* : 239) consiste ainsi à contempler le mouvement d'écoulement des larmes en elle pour mieux se pénétrer de sa peine et la comprendre, jusqu'à s'y abîmer. Dans le poème « L'eau » des *Songes en équilibre*, l'auteure écrivait déjà : « Fontaine souterraine, / Source dans

4. « C'est le lieu où les sources profondes enfouies sous les montagnes remontent. Elles ont traversé les mystères universels ; elles se sont chargées des magies et des chimies naturelles ; elles ont lentement épousé des cristaux plus purs que les glaces polaires ; elles ont dormi dans des lits silencieux où le granit le plus dur et le silex le plus lourd d'étincelles sont devenus lisses, et plus savants en voluptés que les pierres les plus précieuses. C'est l'endroit où les sources souterraines émergent. Eaux vives encore de la vie universelle ». (Giono, 1968 : 212)

notre cœur / Et au bord des cils » (*OCI* : 137), telle une préfiguration sommaire de ces « grandes fontaines ».

Enfin, le quatrième, intitulé « Les pêcheurs d'eau », est une allégorie sur l'origine immémoriale de la peine liée à la condition humaine. Comme le suggère l'absurdité d'un tel métier, on se sera fait « pêcheurs d'eau » parce qu'on aura lâché la proie pour l'ombre. Seul l'égarement ou la folie peut laisser croire qu'on peut retenir de l'eau dans les mailles d'un filet, ou plus précisément l'image d'un oiseau reflétée dans l'eau. Cette entreprise qui vise à capturer l'oiseau pour s'en approprier le chant, le vol et la grâce relève de la plus pure chimère. Dans leur aveuglement, ces hommes viendront donc perturber l'harmonie de ce milieu liquide associé au paradis par la présence de l'oiseau. Dès lors, la nature bascule à l'envers du monde et se perd l'innocence. « Toute l'image renversée » (*OCI* : 240), tel un contenu qu'on aurait répandu sur le sol par gaucherie ou imprudence.

Par ailleurs, l'eau, élément vital de toute existence, est aussi l'expression vivante et tangible du temps qu'elle a fait naître simultanément, et dont elle conserve une connaissance immémoriale. D'où la séduction qu'elle opère sur la songeuse qui voudrait bien connaître ses secrets pour mieux dompter le temps. Protéiforme, fuyante, insaisissable comme le temps, l'eau a ses enchantements, mais elle a surtout ses trahisons. D'abord par ses courants qui font apparaître, puis disparaître les « îles que j'aimais » (*OCI* : 242), dira la locutrice. Ou encore par ceux qui entravent le sujet en l'enfermant dans « [l]e silence de la nuit [...] au fond de l'eau muette et glauque. » (*OCI* : 243)

Le travail insidieux opéré par le temps est également évoqué au moyen des différents états de l'eau, ou de son cycle naturel. La pluie, avec ses eaux de ruissellement, produit le ravinement, indice d'usure et de vieillissement, qui provoque l'effondrement des sols. « L'allée de pins / Se ravine / Comme un mauvais chemin / Et nous marchons / Dans cet abîme / Se creusant. » (*OCI* : 249) À tout instant, le sujet risque d'être entraîné dans ces abîmes. Le pourrissement du « pont [...] vert-de-gris » sous lequel dort la clocharde, produit par le brouillard qui « fume » au-dessus du « marais mémoire fade » (*OCI* : 270), en est un autre exemple. Ou encore l'enfance interrompue abruptement, évoquée ailleurs par la cristallisation du givre. « Une petite morte s'est couchée en travers de la porte. / Nous l'avons trouvée au matin, abattue sur notre seuil / Comme un arbre de fougère plein de gel. » (*OCI* : 263) Enfin, le « suintement » de « l'odeur [...] en des orages gonflés », porteur de son désir trop longtemps retenu, qui conduit le sujet « [a]ux chambres secrètes et rondes ». (*OCI* : 273)

La spirale du songe

Un aperçu de la composition d'ensemble du recueil devrait nous permettre maintenant de suivre l'évolution du songe dans le but d'en comprendre la finalité. Ainsi, enfermée dans ce « petit espace » qui va de plus en plus rétrécissant, la locutrice attend la rédemption de l'enfance dans la stricte observance d'une règle d'or. La prégnance du souvenir crée chez elle une hantise dont elle est prisonnière. « Qu'est devenue / L'enfant », écrivait déjà Anne Hébert dans le poème « Sous la pluie » des *Songes en équilibre*. « Elle m'a frôlé la main ; / J'ai hésité à la suivre. [...] / Et le vide de son absence / M'a révélé la forme / De cette sœur en voyage, / Perdue sous la pluie ». (OCI : 111) D'où maintenant la quête opiniâtre de cette absence désirée. Les trahisons de la vie adulte et toutes les contradictions qui jalonnent la vie affective, mensonge, inconstance, irrésolution, sont l'illustration de ce divorce de l'esprit et du cœur qui en découle.

Pour la locutrice, le seul projet digne d'attention sera donc d'atteindre à la pureté rêvée de l'innocence originelle. Elle s'en remet alors à la mémoire pour retrouver les images du passé dans leur pureté d'origine. En refusant de céder au désir qui trompe et trahit, par une attention, une patience de tous les instants, elle croit pouvoir créer les conditions parfaites à la réintégration du « paradis perdu ».

Cette échappée de l'esprit en quête de la pureté des origines augure déjà de l'échec à venir. Trouver la voie en vue de la réintégration du paradis perdu, relève du mythe des origines où tout ce qui est originel est pur, porteur d'unicité et d'innocence. L'aspiration de la locutrice à la plénitude qu'annonçait le « spacieux loisir » (OCI : 237) du poème inaugural l'amène plutôt à découvrir la présence en elle d'une peine incommensurable. Bien que la peine soit personnelle, elle n'en revêt pas moins une dimension collective en lien avec la condition humaine. Évoqué déjà dans les premières situations de poème, cet aspect collectif de la peine sera développé à la fin du recueil au moment de la confrontation du sujet avec les pharaons.

Entretemps, la solitude qui l'accable devient vite intolérable, et le désir de vivre, comme celui de mourir, ressurgit sans cesse dans son esprit. Consciente du pouvoir factice de la mémoire à faire revivre les images du passé, la locutrice souhaite parfois s'abîmer dans le silence ou l'amnésie. Ailleurs encore, réduite à un état de prostration proche de la mort, elle cherche à s'échapper du songe bien qu'elle revienne toujours à son projet par une sorte de hantise.

Mais son absence prolongée du réel, nécessaire à la réussite de son entreprise, a un prix qu'elle vient à découvrir. À son insu, elle paye déjà à même sa vie ce contrôle absolu sur chacun de ses gestes. La retraite qu'elle s'impose dans le songe pour éviter les désordres du désir, l'amène à fréquenter la mort qui dort en elle dans le retranchement de ses os. En quête du pur regard qui lui rendrait le monde dans son état premier, elle s'étonne alors d'être devenue l'hôte du parasite qu'est « la fille maigre ». En réalité, cet euphémisme de la maigreur voile la figure terrifiante de la mort qui s'exprime ici à travers une prosopopée⁵. Nous y reviendrons plus loin.

Ainsi, à vouloir combattre le temps en se réfugiant dans l'intemporalité du songe, le sujet suscite ironiquement ce qu'il combat, renouvelle le mal qu'il refoule dans un cycle infernal. Dans l'avant-dernier poème du recueil, la locutrice comprend enfin le dilemme où elle s'est enfermée. Par une grâce inattendue, elle peut alors imaginer la « douceur » (*OCI* : 271) de la réconciliation anticipée. De cette révélation, elle reçoit finalement la force nécessaire à la confrontation qui s'annonce avec les grands morts. Pour renaître à la vie et continuer d'aspirer à la réconciliation promise, la locutrice ne pourra faire l'économie de ce combat. Seule la descente au tombeau lui permettra de dénouer l'impasse.

Dans le poème « Le tombeau des rois », la locutrice désigne l'origine de son mal en le nommant « l'auteur du songe » (*OCI* : 273), ce qui laisse présumer de l'existence d'une fiction organisée et signifiante dont elle serait le personnage ou la victime. Cette intuition marque le début du retour à l'unité de la conscience, divisée sous l'effet de l'enchantement initial. Le dédoublement, à l'origine du songe, trouvera à se résoudre au cours de l'affrontement à venir, révélant alors l'identité complexe de cet « auteur du songe ». La force de résistance que les morts auront développée chez le sujet au cours de la confrontation fera retour contre eux, et ils subiront le sort qu'ils réservaient à leur victime. En mettant fin à ses propres fictions, le sujet aura mis fin au contrat secret qui le liait à la mort – « [l]es membres dénoués » (*OCI* : 274) – et les pouvoirs de « l'auteur du songe » disparaîtront du coup.

5. Figure de style qui consiste à faire parler un absent, un mort, une chose personnifiée ou une abstraction. L'auteur utilise une autre prosopopée dans le poème « Il y a certainement quelqu'un » pour faire parler cette fois « la petite morte », présente sous la forme d'une image spectrale dans la mémoire du sujet. Les poèmes « Une petite morte » et « Il y a certainement quelqu'un » sont à lire comme les pendants l'un de l'autre.

L'identité de « l'auteur du songe »

L'emploi du terme « auteur » implique d'abord l'existence d'une volonté à l'origine de cette fiction organisée et signifiante. La songeuse prend ainsi conscience d'être régie par une force inconnue. « On voit un être fort qui fabrique et machine tout ce rêve maléfique » (*OCI* : 617), écrit Anne Hébert à son traducteur Frank Scott. On a vu trop souvent ici un être idéologique spécifique, soit le système de discours responsable de l'aliénation socio-historique et politique du Québec, plutôt qu'un archétype⁶ profondément inscrit dans l'inconscient du sujet comme nous le verrons plus loin. Dans la foulée de l'effervescence liée au mouvement d'émancipation culturelle de la Révolution tranquille, on assiste alors à une « appropriation symbolique » de l'univers poétique d'Anne Hébert, à un « mouvement de récupération » (Michon, 1997 : 31) de toute l'œuvre. « Exposée à des explications aussi hasardeuses que totalisantes, l'œuvre [devient] le prétexte du discours critique et non pas son véritable objet. [On passe] de la chose écrite au référent social, de la fiction à l'imaginaire collectif, de la forme à l'idéologie. » (Roy, 1996 : 170) Nathalie Watteyne relève avec à-propos quelques-unes de ces « [l]ectures de l'enfermement et du désespoir » (Watteyne, 2004 : 50) issues de l'horizon d'attente de la critique de l'époque. Plutôt que de s'engager dans un acte de lecture véritable de l'œuvre pour en relever le caractère particulier et unique, précieux et singulier dans son « irréductibilité essentielle » (Ducrot et Todorov, 1972 : 331), la critique identitaire la fait figurer comme simple illustration du général, soit comme symbole de l'aliénation de « l'être canadien-français » engagé dans sa « libération progressive ». (Michon, 1997 : 27) « En réduisant [l']œuvre à une allégorie à messages », cette lecture « nous aura distraité pendant longtemps d'une des écritures les plus riches et les plus complexes de la littérature québécoise. » (Harvey, 2003 : 49)

Il faudrait donc voir dans « l'auteur du songe » non pas un être extérieur ou étranger au sujet, mais un être intimement lié à lui, une entité anonyme et secrète qui lui serait constitutive. « L'auteur du songe » réfère en fait à la fiction du songe élaborée progressivement dans son esprit à l'insu du sujet par son propre désir d'absolu. Tel un écrivain agissant secrètement à travers la fiction de ses représentations, présent partout et nulle part dans son œuvre en tant que somme des composantes de l'écri-

6. L'archétype est une image primordiale, un thème universel ou un modèle élémentaire, qui structure la psyché. « Il représente ou personnifie certaines données instinctives de l'âme primitive obscure, des racines réelles mais invisibles de la conscience individuelle ». « Ces images primordiales [ne] deviennent visibles [que] dans les productions de l'imagination ». (Jung, 1998 : 706, 740)

ture qui l'auront secrété⁷, « l'auteur du songe » serait ainsi devenu maître du jeu dès le moment où « cette enfant » dont parle la locutrice dans « Le tombeau des rois », se serait transformée en « esclave fascinée » (OCI : 273) dans le songe que le sujet entretenait à propos de son enfance.

Déjà dans « La chambre fermée », le sujet s'étonnait d'avoir été deviné et précédé en tout par ce « quelqu'un » (OCI : 257) à qui il semblait avoir cédé sa liberté. Seule l'affirmation claire de son désir de vivre lui aurait permis de contrer l'instinct de mort qui lui déniait alors son droit à l'existence en l'obligeant au sacrifice. Il faut comprendre ici que sa quête d'absolu, soit celle de l'innocence et de la pureté des origines, comporte son poids de mort qu'il lui faut assumer dans le sacrifice de sa chair. Cet *hybris* ou démesure du songe a son prix. Pour avoir transgressé les limites de la condition humaine, le sujet sera dès lors confronté à ce qui le définit dans son essence ou dans sa finitude comme être inachevé, mortel. Derrière la figure de « l'auteur du songe », c'est donc la mort qu'on voit se profiler, venue répondre au désir immodéré du sujet, telle autrefois la déesse Némésis envoyée par les dieux pour punir l'*hybris*.

La figure hiératique des sept grands pharaons, dont le chiffre symbolise le point de perfection du cycle, nous révèle finalement l'identité archétypale de « l'auteur du songe ». En convoquant à la grande histoire de l'humanité, le dernier poème amène l'histoire individuelle à s'élever au niveau intemporel du mythe. La descente du sujet vers « les tombeaux des rois⁸ » renvoie à la traversée de plusieurs tombeaux pour évoquer la durée de l'histoire. Le pluriel de cette figure permet par la même occasion d'attirer l'attention sur le singulier du titre. On comprend ainsi que « Le tombeau des rois » symbolise le temps lui-même où le sujet s'abîme comme à rebours du mouvement de l'Histoire, en quête de l'origine. La référence à l'Égypte antique trouve ici sa justification du fait d'être l'une des plus longues et des plus anciennes civilisations de l'Histoire. C'est donc à titre d'ancêtres que s'établit symboliquement la référence aux pharaons.

Placée sur la poitrine des rois, l'inscription au cartouche du pectoral racontera les hauts faits de leur règne. Comme dans les tragédies, ces représentations verbales

7. « [L]'écrivain [comme créature de langage] est toujours sur la tache aveugle des systèmes, en dérive ; c'est un joker, un mana, un degré zéro, le mort du bridge : nécessaire au sens (au combat), mais *privé lui-même de sens fixe*. » (Barthes, 1973 : 57 ; nous soulignons) « [C]'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable [...], atteindre ce point où seul le langage agit, « performe », et non « moi ». (Barthes, 1984 : 62) « [L]a personnalité du créateur, elle, est invisible et inaudible ; elle est vécue intérieurement, organisée de l'intérieur, comme une activité qui voit, entend, se meut et se souvient, *non incarnée mais qui incarne*, et ensuite seulement reflétée dans un objet formé. » (Bakhtine, 1987 : 81 ; nous soulignons)

8. « Je descends / Vers les tombeaux des rois ». (OCI : 272 ; nous soulignons)

et picturales de leurs guerres et de leurs victoires seront propres à exciter la terreur et l'admiration. Ce sont ces ouvrages qui retiennent l'attention de la songeuse. À ces actions d'éclat issues de la violence du désir, sont associés les grands malheurs de l'homme, telle l'empreinte millénaire du songe sur l'humanité. Que ces « tragédies » lui soient offertes « [s]ans larmes ni regrets » révèle la complaisance de l'homme dans la folle et enivrante beauté du tragique dont fait état son histoire. En témoin également la pauvre et dérisoire richesse des « pierres bleues incrustées » luisant « [à] même les noirs ossements ». (OCI : 273)

Perdu dans sa quête chimérique du paradis, l'homme sera donc devenu à son insu son propre bourreau. La locutrice comprend alors l'anamorphose de l'Histoire, soit que les grands rois couchés ne sont que les représentants parodiques de « [c]ette espèce de roi / Minuscule et naïf » (OCI : 240) qu'est l'oiseau du paradis. Elle-même héritière du désir par filiation depuis les origines, elle se découvre finalement responsable avec l'humanité entière de cet aveuglement.

La part consciente du songe

Il faut comprendre par ailleurs que l'identité du sujet qui émerge du songe après sa traversée du tombeau, n'est pas celle retrouvée de l'individu dont l'erreur de parcours aurait été corrigée sur le tard, mais bien la résultante d'un travail du sujet sur le langage et du langage sur le sujet, lequel s'en trouvera transformé. On sait déjà comment s'est opérée l'action secrète de l'auteur du songe dans l'esprit du sujet. Concurrément à cette activité occulte de l'inconscient, s'est opéré un travail du conscient à l'intérieur du songe. La résistance opposée aux morts du « Tombeau des rois » y trouve son origine, de même que la Parole qui en naîtra plus tard. « [La] parole confuse », précise Anne Hébert, « *s'ébauche* dans la nuit ». (OCI : 291 ; nous soulignons) Tout comme en corollaire, « le songe *accède* à la parole. » (Hébert, 1967 : 16)⁹ On doit donc comprendre ici que la parole naît du songe – comme le Cosmos émergeant du Chaos –, qu'elle en est l'inversion et non l'inverse ou son contraire. Le songe ne fait pas accéder, il accède lui-même, nous dit bien Anne Hébert. L'atteinte de ce niveau supérieur qu'est l'unité de la conscience dans la parole ne peut pas s'opérer par la simple volonté du sujet de rompre avec le songe. C'est le songe

9. Songe et Parole demeurent toujours liés, et communiquent par-delà leur différence. D'où l'importance d'une lecture en diptyque des deux recueils *Le tombeau des rois* et *Mystère de la parole*, comme le montre judicieusement Nathalie Watteyne à travers une analyse fine et détaillée de la réception critique, des lectures de l'œuvre poétique et des témoignages de l'auteure elle-même, pour en conclure finalement qu'« il est moins probant de croire qu'avec *Mystère de la parole* nous passons de la mort à la vie et du désir empêché à la parole du désir ». (OCI : 62)

qui peut seul se transmuier en une parole après un très long mûrissement du langage.

Cette part consciente du sujet s'exprime clairement au moment où la locutrice énonce son engagement à poursuivre résolument sa quête en toute connaissance de cause, en dépit des obstacles insurmontables que lui oppose le réel : « Je pourrais [...] sauter la haie de rosiers, / L'enlever comme une bague / Pressant mon cœur [...]. / Seule ma fidélité me lie. » (*OCI* : 255) On pourrait y voir un entêtement stérile, une obstination absurde de sa part. Ce combat mené contre le temps n'est-il pas toujours décevant et somme toute impossible à gagner ainsi que nous l'avons vu ? Il semble pourtant incontournable et nécessaire, ne serait-ce que pour connaître « le prix du jour et de la lumière » (*OCI* : 291), soit la valeur même de l'existence.

Ne sait-on pas depuis longtemps, écrit pour sa part Jean Baudrillard, que « le sens est toujours malheureux ». Par contre, « la langue, [l'écriture], elle, est heureuse, même si elle désigne un monde sans illusion [...]. Soit une intelligence sans espoir, mais une forme heureuse ». (Baudrillard, 1994 : 29-30) Nous verrons précisément comment l'auteure joue ici de cette forme, afin d'illustrer le travail du sujet sur le langage à l'intérieur du songe. Chez Anne Hébert, la forme privilégiée est celle de la dualité, propre à la dynamique de l'équilibre, où s'exercent les sollicitations à la fois contraires et complémentaires d'univers irréconciliables. La présence y est séduite par l'absence, l'ici du réel par l'ailleurs de l'imaginaire.

Dans *Le tombeau des rois*, cette tension est vécue dans l'enceinte fortifiée du songe où le sujet s'épuise dans la conscience et le déni de la perte irrémédiable du paradis. D'une part, il ne peut jamais s'immerger complètement dans le souvenir parce que le réel refuse d'y être assujéti. D'autre part, il ne peut pas être non plus entièrement présent au réel, toujours tourmenté par la prégnance du souvenir. Chaque situation de poème reprend à peine différemment ce leitmotiv, se faisant écho l'une l'autre pour évoquer la hantise du sujet enfermé dans cet espace de la fracture ou de la déchirure du songe. Nous relèverons maintenant quelques-uns de ces champs associatifs parmi la multitude d'autres possibles¹⁰ où opère cette polarité.

La distance à soi-même s'exprime toujours par une tension entre des pôles qui relèvent tous de la division entre l'esprit et le cœur. Le poème « Nuit », par exemple, décrit l'effondrement du sujet dans sa nuit intérieure, tel un navire naufragé reposant « au fond de l'eau muette et glauque » (*OCI* : 243), alors que le cœur-phare n'en continue pas moins fidèlement d'accomplir son rôle de guide sur la côte. Cette

10. Pour une étude plus complète du foisonnement des champs associatifs à travers le recueil, voir Harvey (2000).

image synesthésique qui consiste à entendre le cœur s'illuminer et s'éteindre en soi, par une sorte de dysfonctionnement des sens de l'ouïe et de la vue, évoque précisément l'écart qui s'est creusé depuis entre le sujet et son propre cœur. Le message que son cœur tente vainement de lui communiquer, même s'il devait exister – « [j]e ne déchiffre aucun mystère » – , semble obéir à quelque « [c]ode secret » dont le sujet n'a plus la clef. D'où justement « [l]e silence de la nuit » (*OCI* : 243) qui l'entoure. La division de soi-même à son cœur rappelle par ailleurs cet empêchement qu'avait l'observateur du poème « Sous la pluie » d'interpréter « les gestes de peine » de « celle qui dort », dû à la réfraction de « l'eau / Tremblante et pure » sur son « abri fluide. » (*OCI* : 240) Sauf qu'ici, la perspective énonciative s'établit non plus de l'extérieur vers l'intérieur de cet « abri fluide » qui lui demeurerait inaccessible, mais inversement, de l'intérieur ou plus précisément du fond de la mer vers la surface où continue de clignoter imperturbablement le phare.

La polarité pourra s'exercer soit à l'intérieur d'un poème, entre deux poèmes consécutifs, deux poèmes à distance rapprochée ou éloignée, ou encore quatre poèmes en chassé-croisé, de manière rétrospective ou prospective. « La voix de l'oiseau » qui suit le poème « Nuit » par exemple, offre une variante de l'idée d'écartement par la juxtaposition homologique de la figure de « la voix de l'oiseau mort » (*OCI* : 244) à celle du « cœur-phare ». Ainsi, chacune de ces figures évoque à sa façon la distance incommensurable qui sépare le sujet du paradis perdu, de même que l'insistance de la mémoire à continuer de se le représenter par-delà le temps : « J'entends mon cœur [phare] » ; « J'entends la voix de l'oiseau mort ». (*OCI* : 243-244) Nous avons ici le principe à la base de l'organisation de tout le recueil.

Mais plus qu'une simple reprise en variante du poème précédent, « La voix de l'oiseau » devient aussi l'occasion de faire écho à « Petit désespoir ». Grâce à la mémoire que nous en aurons conservée au cours de la lecture, une opposition se sera créée entre la figure de l'« [î]le noire / Sur soi enroulée. / Captivité » (*OCI* : 244) pour évoquer l'impuissance du sujet enfermé dans sa peine, et la figure des « îles que j'aimais » (*OCI* : 242) emportées par la rivière du temps, en référence aux îles de l'enfance bourgeonnant dans la lumière où tout parlait « [à] l'âme en secret / Sa douce langue natale. » (Baudelaire, 1963 : 70)

Par ailleurs, face aux obstacles insurmontables que représente la quête de l'origine, la tentation du raccourci s'impose au sujet sous la forme du suicide – imaginé s'entend. L'amputation du cœur par le bourreau dans « Inventaire » apparaît ainsi comme le prix du salut pour mettre fin à sa souffrance, tel un appel à « la continuité

de la nuit / La perpétuité du silence » (*OCI* : 243) du poème « Nuit ». Mais en voulant mettre au jour l'identité secrète du cœur pour mieux se le soumettre et y trouver la paix de l'esprit, le sujet n'aura réussi qu'à accroître son mal. Triste bilan de l'inventaire. La figure du « [s]pacieux désert » (*OCI* : 247), découvert à la suite du pillage de la « chasse d'or », évoque un monde désenchanté maintenant montré dans toute son étendue, contrepartie amère de ce « spacieux loisir » du poème liminaire dont on retrouve ici l'évocation par dérision. Puis, reprise différemment au poème suivant dans « Vieille image », la figure du suicide par pendaison cherche à offrir un contre-poids imaginaire à l'érosion du temps, à son travail de sape sur les images d'enfance. C'est au plus noir de l'ébène, là où s'entête l'enfance contre l'oubli du temps, au cœur de ses rêveries les plus intimes dominant tout le paysage « [a]u grenier / De la plus douce tourelle » (*OCI* : 249) du château qu'ira se pendre le sujet, résolu à conserver, même dans la mort, le plein contrôle de son destin.

Mais voilà que cette action se retourne contre lui au poème suivant, alors que la « fille maigre » vient occuper la place laissée vacante par la disparition du cœur. Surgie du plus profond de la terre ou de la nuit des temps d'où le sujet semble l'avoir tirée par son désir de mort, elle exprime son désir de s'établir à demeure dans la poitrine de son amant en remplacement du cœur et de s'en faire un reliquaire d'argent, substitution de la « chasse d'or » (*OCI* : 247) pillée du poème précédent. Le sujet s'est enfermé dans une logique de rédemption qui fait retour ici, alors qu'il doit rendre à la mort l'amour dont elle s'était fait l'hôte dans « Vieille image ». Le regard d'indifférence que le sujet pose maintenant sur la vie depuis la suppression de son cœur, servira de miroir à la « fille maigre », ou de psyché où la mort se « [p]are d'effroi » (*OCI* : 252) comme une vieille belle en son miroir dans l'attente patiente de sa beauté définitive.

C'est donc bien ici que se sont noués les « liens durs [...] [a]vec la mort » (*OCI* : 255), contrat secret sur lequel s'interroge en vain la locutrice du poème « Un mur à peine ». Ainsi, la voie est déjà toute tracée de « la poutre d'ébène » (*OCI* : 249), aux « lits clos » des « pharaons d'ébène » (*OCI* : 274) où doit être consommée cette mort au cours du sacrifice, « [o]ffrande rituelle et soumise » (*OCI* : 273) du sujet. Entre ces deux figures équivalentes, se trouve celle du « lit de bois noir » où brûle « la rose du feu », ses « flammes orange et bleues » s'alimentant à même le « bois noir » (*OCI* : 257) du lit. Ainsi, sur le lit de bois noir du songe têtue, fleurit « la rose du feu », figure émouvante de la passion de l'enfance dont on évoque ici la force (le feu) et la fragilité (la fleur), « ses jupes pourpres gonflées » (*OCI* : 257) dans l'étourdissant

tournoiement de sa danse. Toutes les joies de l'enfance sont là qui palpitent aux cœurs de la rose, farouchement protégées par cet enveloppement jaloux « [a]utour de son cœur possédé et gardé » (*OCI* : 257) par la mémoire contre l'érosion du temps.

Cette rose constitue le motif principal du « consentement profond » de la locutrice à subir le supplice du songe, comme pour Elisabeth dans *Kamouraska*, la rose rouge de la tapisserie symbolisant son amour pour George au prix de la mort d'Antoine. Le sujet divisé dispose de deux moyens opposés pour s'approprier l'objet de sa récompense en échange des privations du songe : soit la contrainte, celle du bourreau à l'endroit de sa victime ; soit l'abandon, celui de la victime entre les mains de son bourreau. On connaît déjà le raccourci brutal d'« Inventaire ». Il y a aussi le siège imposé aux « Petites villes » par l'adulte qui tient dans le creux de sa main la fragile maquette d'un monde endormi qui lui résiste, tels des lilliputiens à un géant. Ou encore le forçage des mains de glace « plant[ées] [...] au jardin » (*OCI* : 264) pour y faire pousser des feuilles et capturer l'oiseau. Cette situation de poème rappelle à son tour la faute collective des « Pêcheurs d'eau » cherchant à s'emparer de l'oiseau, mais répétée cette fois au plan individuel.

Dans « La chambre fermée » par contre, la perspective énonciative n'est plus celle du bourreau, mais celle de la victime, son « cœur sur la table posé » (*OCI* : 258), consentante à habiter l'espace étrié d'une chambre au plafond bas, comme reproduite en miniature avec sa « petite table », son « couteau minuscule » (*OCI* : 257), soit la reprise inversée cette fois du rapport de domination qui s'établissait plus avant dans « Les petites villes ».

L'espace du songe allant de plus en plus rétrécissant, ce jeu de contrepoids qui assure la viabilité du songe devient aussi de plus en plus fragile. Dans « Une petite morte », on oscille entre, d'une part, l'espace poli d'un « miroir limpide » où s'astreint à vivre difficilement la locutrice pour contrer la séduction de la « petite morte », d'autre part, son envers liquide où « cette sœur [...] / [s]e baigne bleue sous la lune » (*OCI* : 263), leste et libre de toute entrave. Dans le poème « De plus en plus étroit », on constate pareillement que cette distanciation dans la proximité des doubles accentue la souffrance du sujet jusqu'au point limite de l'asphyxie. Placés dos à dos, « cet homme » et « cette femme » (*OCI* : 261) figurent comme en rappel les « [t]ristes époux tranchés et perdus » (*OCI* : 258) de « La chambre fermée », évocation encore une fois de la séparation de l'esprit et du cœur rappelant le châtiment d'Orphée et Eurydice.

Finalement, une enfant morte devient locutrice à son tour dans le poème « Il y a certainement quelqu'un » pour témoigner de sa solitude depuis l'envers du monde où l'oubli d'un tueur l'oblige à vivre sous la forme d'une image spectrale dans la mémoire du sujet, demeurée à jamais en présence de ce que la mort lui a ravi. Beau paradoxe que cette mémoire souffrante intimement liée comme son envers à l'oubli de ce « quelqu'un ». C'est un monde bien vivant qui brille ici dans toute sa beauté « [a]utour » (OCI : 265) d'un sujet mort. Contrairement à la situation de poème des « Petites villes », où un sujet bien vivant, en l'occurrence l'adulte, était placé devant un monde mort. Bref, autant d'oppositions contrastées pour illustrer les tiraillements que subit le sujet dans l'espace mitoyen du songe.

La finalité du songe

On constate en terminant que le recueil s'ouvre sur une image de liberté (« Ô ! spacieux loisir » [OCI : 237]), pour se clore paradoxalement sur une image de délivrance. S'opposent également les « yeux ouverts et lucides » (OCI : 237) du début, aux « prunelles crevées » (OCI : 275) de la fin, ou encore la remontée hors de la « [d]ense forêt / Des songes inattendus » (OCI : 237) du poème liminaire, à la descente du sujet au plus profond de l'obscurité du tombeau des rois. Entre ces deux extrêmes, se donnent à voir les tours et détours qu'emprunte le *polemos*¹¹ ou « différence conflictuelle », inscrit au plus profond de la nature des choses, pour faire obstacle aux visées du sujet et rivaliser d'astuce avec lui dans le songe. Processus générateur et universel de l'ordre du monde et de son équilibre fécond, le *polemos* affirme la nécessité de la coprésence des contraires en lutte perpétuelle, afin d'assurer l'harmonie d'un monde sans cesse en devenir.

Dérivé du *polemos* de Héraclite, le principe de « complexité dialogique » d'Edgard Morin, nous permet ici de mieux comprendre comment opère la complémentarité en dépit de l'antagonisme et la concurrence des contraires. La « tragédie dialectique » de l'homme en lutte contre le temps y trouve également son éclairage. Ainsi, les efforts déployés à chaque instant à l'échelle du monde par la néguentropie (réorganisation, régénération) pour gagner sur l'entropie (désorganisation, dégénérescence) contribuent paradoxalement à nous affaiblir par la perte d'énergie qu'entraîne ce travail continu, renouvelant ainsi sans cesse le mal qu'il cherche à refouler. Bref,

11. Le terme de *polemos* vient de Héraclite, qui voit dans les oppositions dichotomiques – vie/mort, jour/nuit, hiver/été, guerre/paix, satiété/faim, mémoire/oubli – le principe moteur de l'existence. La reconnaissance de cette « différence conflictuelle » serait même fondatrice de la « prudence antique ». L'*agôn* ou l'esprit de compétition encouragé dans tous les domaines chez les Grecs semble en être l'expression directe.

« le procès même qui combat la désorganisation en renouvelle les causes.¹² » (Morin, 1977 : 297)

Dans l'avant-dernier poème « Un bruit de soie », le sujet peut enfin imaginer la réconciliation de l'esprit et du cœur à travers l'illumination qu'il en reçoit au « [p]assage de la lumière sur un paysage d'eau. » (OCI : 271) S'il existe une voie pouvant mener Orphée à Eurydice, elle se trouve à ce point de jonction où se conjuguent « le feu et l'eau fumée » en l'aveuglant éclat de midi. Situé à ce point milieu du jour, le temps lui-même semble suspendu en cette équidistance du parfait équilibre, en cette « calme immobile distance », dira la locutrice, « [e]ntre tes doigts de sable et mes paumes toutes fleuries. » (OCI : 271) À l'impossible fusion des mains des amants, est proposée ici l'image d'un contact en suspens dans la distance incommensurable qui sépare le désir de son objet. C'est cette nouvelle alliance de l'esprit et du cœur qui permettra précisément au sujet de contrer l'attraction mortifère de « [l']immobile désir des gisants ». (OCI : 273)

Le dernier poème du recueil est donc à lire à la lumière de cette illumination, comme son envers. Sur le versant clair, dans « Un bruit de soie », la présence pleine et entière de « l'autre », bien que sa forme demeure insaisissable, brille du reflet de la plus pure lumière dans les yeux éblouis du sujet, tel un soleil liquéfié au miroir de midi que « l'autre » lui donne « à boire / À même [son] visage absent. » (OCI : 271) Sur le versant obscur, dans « Le tombeau des rois », la « face absente » (OCI : 274) du sujet, résultat de son consentement à partager l'anonymat des morts, cette résignation des « [d]oux muets » (OCI : 249), est occultée par le « masque d'or » (OCI : 274), métal pur, sans alliage, symbolisant l'image inaltérable, intemporelle conservée précieusement dans la mémoire et immortalisée dans la pureté des origines. Il faudra finalement que le sujet se refuse à cet « apaisement » mortel que cherche à lui imposer « la main sèche » (OCI : 274) pour lui rompre le cœur. Modeste victoire qui survient comme une grâce contre toute attente – « [q]uel reflet d'aube s'égaré ici ? » (OCI : 275 ; nous soulignons) – mais victoire salutaire. « Paysan ! », ironisait déjà amèrement Rimbaud dans *Une Saison en enfer*. « [M]oi qui me suis

12. La description du torrent dans la nouvelle éponyme d'Anne Hébert offre une illustration magistrale de cette « tragédie dialectique ». L'eau du torrent se donne à voir ici comme matière du songe, mais aussi comme matrice par le mouvement de rétroaction de l'eau en tourbillonnements contraires : « Non une seule grande cadence entraînant toute la masse d'eau, mais le spectacle de plusieurs *luttres exaspérées*, de plusieurs courants et remous intérieurs *se combattant féroce*ment. » (*Le torrent*, 1989 : 35 ; nous soulignons) C'est précisément cette dynamique de l'équilibre créée par l'incessant retour en boucle de l'effet sur sa cause qu'on retrouve aux fondements de la structure matricielle du songe, comme de toute l'œuvre d'Anne Hébert. Voir l'introduction de Robert Harvey dans (*Le Torrent*, 1989 : 7-16), pour l'interprétation de cette image en regard de la structure symbolique de la nouvelle.

dit mage ou ange, [...] je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre.¹³ » (Rimbaud, 1960 : 240) Un jugement sans appel qui mettra fin définitivement à « une belle gloire d'artiste ». (Rimbaud, 1960 : 240) Anne Hébert réfute pour sa part cet argument péremptoire en écrivant qu'au contraire, rien n'est « plus émouvant pour [elle] que ce signe de la terre qui blesse la beauté en plein visage et lui confère sa véritable, sensible grandeur.¹⁴ » (OCI : 290) La Parole en portera plus tard l'empreinte, et toute la suite de l'œuvre sera marquée par ce nouvel état de conscience supérieur¹⁵.

13. Anne Hébert aura fait sienne la quête d'absolu, de pureté (« Ô pureté, pureté ») et d'innocence de Rimbaud, et subi un revers similaire. « [Il] a été pour moi une révélation. C'est le plus grand poète [...]. Absolument génial. » (OCI : 25)

14. L'auteure aura retenu par ailleurs l'avertissement de Baudelaire auquel Rimbaud est resté sourd : « II est défendu à l'homme, sous peine de déchéance et de mort intellectuelle, [...] de déranger son destin pour y substituer une fatalité d'un nouveau genre. » (Baudelaire, 1965 : 98) Baudelaire accepte sans illusion la nature duelle de l'homme qu'il exprime toujours en termes d'affrontement, telle « la lutte de deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille ». (Baudelaire, *L'Art romantique* cité dans Matucci, 1984 : 247) Somme toute, comme Anne Hébert, on aime Rimbaud pour ses aventures, ses blasphèmes et ses adorations, sa modernité et sa provocation, parce qu'« il nous entraîne loin de nous-mêmes ». Par ailleurs, on aime Baudelaire pour les avancées de la modernité qu'il annonce et prépare, mais aussi paradoxalement parce qu'il « nous ramène toujours à nous-mêmes. » (Claude Pichois, introduction aux *Œuvres complètes de Baudelaire*, dans Matucci, 1984 : 251)

15. S'il y a bien déplacement d'accent dans *Mystère de la parole* sur la part lumineuse de l'existence, il n'en demeure pas moins que la part d'ombre liée au songe persiste toujours en filigrane, comme l'a démontré Nathalie Watteyne, et ce, pour toutes les œuvres ultérieures. « [O]n ne saurait [...] affirmer de manière simpliste que la délivrance succède à l'enfermement, la résurrection à la mort, et la parole du désir à celle du désir empêché. [...] [U]ne lutte pour la vie se joue de nouveau. [...] Nombreuses y sont les contraintes morales et physiques qui menacent l'intégrité et provoquent une immobilisation des forces comparable à celle qui s'exprime tout au long de *TR*. » (OCI : 46, 48) En fait foi le témoignage d'Anne Hébert à ce sujet : « [Les poèmes de *MP*] sont presque aussi durs [...]. C'est très ambivalent, d'ailleurs, il y a une lutte dans tous les poèmes [...], une lutte pour la lumière, une lutte pour la vie, pour la joie. C'est un combat. L'ombre est là, c'est un combat, l'ombre et la lumière sont là. » (OCI : 46) En ce sens, le « pari » que fait Watteyne de « renouveler la connaissance que nous avons des œuvres poétiques d'Anne Hébert » avec la publication de l'édition critique des *Œuvres complètes*, est plus que jamais justifié.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1987), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1984), *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles (1963), *Les fleurs du mal*, Paris, Livre de poche.
- BAUDELAIRE, Charles (1965), *Les paradis artificiels : opium et haschisch*, Paris, Union générale d'éditions.
- BAUDRILLARD, Jean (1987), *L'Autre par lui-même*, Paris, Habilitation/Galilée, coll. « Débats ».
- BAUDRILLARD, Jean (1994), *La pensée radicale*, Paris, Sens & Tonka.
- DAUVOIS, Nathalie (2003), « Présentation », dans Nathalie Dauvois et Jean-Philippe Gropserrin (dir.), *Songes et songeurs (XIII^e-XVIII^e)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres. Symposium ».
- DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- GAUTIER, Jean-François (2010), « *Polemos*, ou : de la nature des choses », *Krisis*, n° 33, juillet. Disponible en ligne : <http://metapoinfos.hautetfort.com/archive/2010/09/26/polemos.html>.
- GIONO, Jean (1968), *Rondeur des jours*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », n° 2395.
- HARVEY, Robert (2000), *Poétique d'Anne Hébert. Jeunesse et genèse*, suivi de *Lecture du Tombeau des rois*, Québec, L'instant même, coll. « Essai ».
- HARVEY, Robert (2003), « Réception et récupération du *Tombeau des rois* : l'allégorie-écran de l'interprétation identitaire », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 4 : 47-66.
- HÉBERT, Anne (1967), « Le Québec, cette aventure démesurée », *Un siècle 1867-1967, l'épopée canadienne*, cahier spécial de *La Presse*, semaine du 13 février : 16-17.
- HÉBERT, Anne (2013), *Œuvres complètes I. Poésie*, édition établie par Nathalie Watteyne, suivi de *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, édition établie par Patricia Godbout, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».
- JUNG, Carl G. (1998), *La réalité de l'âme. Structure et dynamique de l'inconscient, t. 1*, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque ».
- JUNG, Carl. G. (2007), *La réalité de l'âme. Manifestations de l'inconscient, t. 2*, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque ».
- MATUCCI, Mario (1984), « De Baudelaire à Rimbaud : le chemin de la voyance », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 36 : 239-251.
- MESCHONNIC, Henri (1988), *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard.
- MICHON, Jacques (1997), « Perception et réception des premières œuvres d'Anne Hébert (jusqu'en 1960) », dans Madeleine Ducrocq-Poirier [et al.] (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, L'Hexagone : 21-32.
- MORIN, Edgar (1977), *La méthode 1. La nature de la nature*, Paris, Seuil, t. I.

PERRIER, Simone (1990), « La problématique du songe à La Renaissance : la norme et les marges », dans Françoise Charpentier (dir.), *Le songe à la Renaissance : colloque international de Cannes, 29-31 mai 1987*, Lyon, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, Université de Saint-Étienne.

RIMBAUD, Arthur (1960), *Œuvres*, Paris, Classiques Garnier.

ROY, Max (1996), « L'espace du texte dans la critique universitaire de la littérature québécoise (1920-1984) », dans Joseph Melançon (dir.), *Le discours de l'université sur la littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche : 113-182.

WATTEYNE, Nathalie (2004), « Regards offensés et voix captives : lectures du *Tombeau des rois* et de *Mystère de la parole* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 5 : 49-65.