

Le discours onirique chez Anne Hébert comme quête identitaire

Mihaela-Alexandra ACATRINEI¹

La dénomination « littérature francophone » désigne l'ensemble des créations littéraires en français, autres que celles de la région hexagonale, et réunit les manifestations littéraires du Québec, de l'Afrique noire et de l'Europe – belge francophone, luxembourgeoise ou romande. Chacune de ces littératures écrites en langue française porte l'empreinte d'une quête, celle de l'écrivain qui fait du français non seulement une langue d'expression mais aussi le lieu privilégié de sa libération, de la recherche d'une identité, parce qu'il est toujours déchiré entre deux ou plusieurs cultures. Cette particularité de l'écrivain francophone représente ce que Lise Gauvin appelle « une sensibilité particulière à la problématique langagière, soit une *surconscience linguistique* »².

À cause de la coexistence conflictuelle avec la littérature canadienne de langue anglaise, la littérature québécoise, appelée *littérature canadienne française* avant les années 1960, gagne un statut et une spécificité seulement pendant les dernières décennies du XX^e siècle, après la *Révolution tranquille*. Ce mouvement sera décisif dans l'histoire du Québec, entraînant des changements profonds d'ordre mental, social et culturel et faisant de la question linguistique le moteur du devenir politique de la province.³ La menace de la langue anglaise ne disparaît qu'en 1977, lorsque la « loi 101 » impose le français comme langue officielle du Québec.

Ce refus de l'anglais pour la revendication du français marque la littérature du début du XX^e siècle ; Emile Nelligan, Michèle Lalonde ou Gaston Miron placent leurs œuvres sous le signe d'une réclamation du droit de parler et d'écrire en français⁴. Pour l'auteur canadien francophone, la langue française acquiert

¹ Université « Al. I. Cuza », Iasi, Roumanie.

² Lise Gauvin, « Situations des littératures francophones : à propos de quelques dénominations » dans *La francophonie aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 27-39.

³ cf. Rosa de Diego, « La langue au Québec » dans *Anales de Filologia Francesa*, n° 18, 2010, p. 155-168.

⁴ Jean-Louis Joubert, *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Editions Philippe Rey, 2006.

donc, avec le statut de langue d'écriture, les dimensions d'un espace qui lui permet de se réinventer, de mettre des bases nouvelles à son identité.

La création littéraire devient, dans ces conditions, le moteur de l'existence de tout écrivain et confère à la littérature québécoise le caractère universel qui lui faisait défaut. Anne Hébert (1916-2000) laisse elle aussi son empreinte sur le devenir de la littérature canadienne française. Elevée dans un respect profond du français et de la culture québécoise, nourrie avec des lectures des poètes français, l'auteure consacre toute sa vie au travail créateur et engendre – dans une parfaite isolation – des œuvres dramatiques, lyriques et en prose qui la soustraient – de par leur complexité – à toute tentative de définition. L'écriture que pratique Anne Hébert repose sur une particularité : une dimension poétique présente dans toutes ses œuvres grâce à sa force de suggestion qui, selon André Brochu, lui sert à mettre en question toutes les dimensions de l'existence⁵.

Car la création hébertienne dépasse les frontières de l'existence réelle afin de s'ouvrir sur une existence secrète, contestation de la réalité et refuge pour les assoiffés de l'absolu. Le rêve y joue un rôle essentiel, assurant le contact avec une dimension supérieure, qui peut être source de sagesse et de puissance ou bien enfermer les frustrations du passé qui surgissent comme des spectres. Dans les romans d'Anne Hébert, le phénomène onirique revêt plusieurs formes : il apparaît comme vision porteuse de fantasmes dans *Les fous de Bassan*, où Stevens est victime des maléfices des éléments naturels le poussant au crime, ou rêve prémonitoire – comme dans la culture antique – dans le roman *Les Chambres de bois* qui raconte l'expérience de la captivité de Catherine dans un mariage auquel elle ne peut échapper que par une mort symbolique. Le songe fonctionne également comme moyen de diffusion du fantastique dans le roman *Les Enfants du Sabbat* et même dans *L'Enfant chargé de songes* qui sont traversés par des démons et des fantômes. *Kamouraska* se construit comme la remémoration de la jeunesse agitée d'Élisabeth Rolland, une remémoration qui se fait toujours par le rêve, qui glisse vers le délire et conteste continuellement la réalité par le mélange des plans : le rêve se substitue au réel en même temps que la culpabilité du passé envahit le présent.

C'est le discours qui porte la marque de l'évasion des personnages par

⁵ cf. André Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2000.

l'insertion du récit de rêve, renforçant parfois le discours fantastique. Etablissons quelques aspects concernant la transcription du rêve dans le langage avant de passer aux particularités du discours onirique. L'expérience onirique se déroule comme un enchaînement d'images qui s'organisent selon une logique propre au rêve, par le moyen des associations libres. Jacques Montangero affirme que chaque moment du rêve est déterminé uniquement par le moment antérieur, selon un enchaînement de type markovien⁶.

Le langage onirique est, donc, imagé, et sa structure repose, comme l'annonçait Jung, sur l'existence de trois ou quatre actes, composition semblable à celle des textes dramatiques. Ce vécu onirique est transposé dans le discours par une série de procédés qui font le propre du discours onirique. Il s'agit de la verbalisation du monde aperçu en rêve, d'une recreation par l'intermédiaire des mots⁷ de cette pièce qui se joue en images. Car « c'est le langage qui fixe, organise et imprime de la cohérence aux images du rêve »⁸.

Dans son article « Le discours psychotique »⁹, Tzvetan Todorov affirme que les caractéristiques du discours découlent de la relation qui s'établit entre le moi et la réalité extérieure, c'est-à-dire il le définit en fonction de « son travail de référence »¹⁰. Le discours psychotique – attribué au schizophrénique – s'avère incapable de réaliser la référence. Outre le dysfonctionnement métalinguistique, il y a aussi des marques linguistiques qui y contribuent. Todorov identifie la cohérence de l'ensemble comme une condition de la référence et une série d'éléments linguistiques comme assurant cette cohérence. Parmi eux, les anaphores qui relient les segments de l'énoncé, ou les conjonctions, censées établir des relations entre les propositions. La cohérence doit être présente aussi à l'intérieur de la proposition par des phrases achevées et un rapport de transitivité. Au niveau métalinguistique, c'est la structure hiérarchique du discours qui aide la référence par « des baliseurs, qui décrivent le reste du discours, en explicitant ainsi les rapports de hiérarchie »¹¹. La référence est fixée par des noms propres et des dates, par des syntagmes nominaux mais elle est fondée sur l'emploi des prédicats concrets.

⁶ cf. Jacques Montangero, *Rêve et cognition*, Editions Madraga, 1999.

⁷ cf. Marina Mureșanu Ionescu, *Eminescu și intertextul romantic*, Iași, Editura Junimea, 1990.

⁸ *Idem*, p. 121.

⁹ Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Editions du Seuil, 1978.

¹⁰ *Idem*, p. 78.

¹¹ *Ibidem*, p. 83.

Todorov insiste sur le fait que le discours qui ne réfère pas ne trouve pas de justification en dehors de lui-même, il se constitue comme un refus du langage comme évocation du monde et instaure un langage qui se suffit à lui-même. Cette idée rappelle la philosophie romantique attribuant à la poésie (et au rêve) la capacité d'autosuffisance par l'évocation de la perfection primordiale.

L'absence de la cohérence signifie le refus de la référence qui traduit le refus du monde réel. Cette négation est accompagnée par le refuge dans un monde sensible, dont la clé se trouve à l'intérieur du moi. En ce qui concerne le récit de rêve, il ne réfère pas, le monde onirique étant alternatif à la réalité. En outre, vu la logique du rêve et son caractère insaisissable, c'est le discours qui lui imprime une certaine cohérence par le schéma narratif et des connecteurs et des locutions spécifiques dont le rôle est de compenser dans le discours la transgression dans le rêve des principes de non-contradiction et d'identité.

Jean-Daniel Gollut, dans son ouvrage *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, postule que la représentation de l'imaginaire onirique dans la narration nécessite l'emploi d'un verbe « prédicat créateur-de-monde »¹², vu que l'énoncé narratif expose d'habitude des faits réels et que l'univers du rêve est un univers alternatif à la réalité. Le verbe « rêver » et ses synonymes partiels « songer » et « imaginer » remplissent cette fonction, assurant l'introduction du récit de rêve. La mise en mots de l'expérience onirique se trouve encadrée par des marques lexico-sémantiques précises : la séquence onirique est introduite soit par des annonces – « voici » ou l'impératif du verbe « écouter » – soit par un verbe qui ouvre un univers de référence, tel « rêver ». Elle sera clôturée par un indice du réveil ou par toute autre formule qui affirme le passage du rêveur à l'état conscient, tels les verbes « se réveiller », « s'éveiller », « reprendre conscience ».

I. Les Chambres de bois

Les Chambres de bois, paru en 1958, est le premier des romans d'Anne Hébert et marque la transition des poèmes aux créations romanesques de l'auteure, portant l'empreinte d'une écriture poétique qui l'assimile au poème en prose. Dans ce roman, le rêve fonctionne comme thème et assure le

¹² Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, Librairie José Corti, 1993, p. 62.

rattachement à la mythologie par son caractère transcendant : « Il y a continuité entre les univers onirique et mythologique, tout comme il y a homologation entre les Figures et les Événements des mythes, et les personnages et les événements des rêves »¹³. C'est le personnage féminin, la jeune Catherine, qui fait les trois rêves amplificateurs de la dimension poétique du roman et illustrant les étapes qu'elle parcourt vers la maturité. Le premier songe annonce la captivité de Catherine dans les chambres de bois, une fois devenue l'épouse de Michel. Celui-ci veut renoncer à la vie et à la lumière pour accéder à la sagesse et devient l'ennemi de sa femme – fille de la lumière – ne la désirant que lorsqu'elle arrive sur le seuil de la mort¹⁴. Le deuxième rêve traduit le pressentiment de la venue de Lia, la sœur adorée de Michel, accompagnée par la pluie et l'intention de chasser la femme de son frère des chambres de bois. L'évasion de Catherine de cet espace maléfique et sa purification par une maladie qui la mène près de la mort seront anticipées par le dernier rêve de la jeune femme.

Chaque songe est délimité par des indices formels, qui ouvrent et clôturent la séquence onirique, soit « Elle eut un songe (...) Mais le jour criait après Catherine. »¹⁵, « Une nuit, Catherine rêva que (...) Eveillée en sursaut, Catherine entendit des accords stridents plaqués au piano (...) »¹⁶ ou bien « Cette nuit-là, elle eut un rêve (...) »¹⁷ en guise d'introduction de la scène onirique et sans aucune formule qui atteste le réveil. Les récits de rêve insérés dans cette première œuvre romanesque d'Anne Hébert ne marquent pas un refus total de la référence. Comme c'est le narrateur qui assure la transcription des songes de Catherine, le discours onirique acquiert une certaine cohérence par une narration à la troisième personne du singulier. Cela entraîne une distanciation vis-à-vis de l'expérience onirique, qui passe par le philtre de la conscience narratrice et se trouve rendue dans un discours cohérent, qui ne se distingue pas nettement du discours qui l'encadre :

Cette nuit-là, elle eut un rêve : « La maison des seigneurs était maudite et vouée au feu. La haute demeure flambait sur le ciel et s'écroulait avec fracas. Pendant quelque temps une écharde roussie brûla Catherine au poignet,

¹³ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Éditions Gallimard, p. 15.

¹⁴ cf. André Brochu, *op.cit.*

¹⁵ Anne Hébert, *Les Chambres de bois*, Paris, Éditions du Seuil, 1958, p. 33.

¹⁶ *Idem*, p. 71.

¹⁷ *Ibidem*, p. 128.

puis disparut tout à fait lorsque la jeune femme se fut éloignée sur la route. »¹⁸

Toutefois, l'organisation des idées du rêve nie le principe de non-contradiction par l'insertion des éléments contradictoires à la logique. Le récit du deuxième songe de la jeune Catherine en porte la marque, par l'image des rivières qui se rejoignent afin d'empêcher Michel d'avancer dans son chemin vers Catherine :

Une nuit, Catherine rêva que Michel, sans parvenir à la rejoindre, se mettait en route vers elle, empruntant, l'une après l'autre, des rivières sauvages qui soudain se rejoignaient, s'emmêlant toutes en un fracas extraordinaire.¹⁹

Dans le roman *Les Chambres de bois*, les trois songes marquent donc les étapes essentielles de la transformation de Catherine qui doit connaître la captivité et approcher la mort pour trouver la force de se libérer et de devenir femme.

II. *Kamouraska*

Le discours onirique chez Anne Hébert trouvera sa complexité avec le roman suivant, *Kamouraska*, publié en 1970, qui ne pratique plus l'écriture poétique mais illustre le talent d'une véritable romancière. L'histoire du roman est fondée sur une histoire vraie que l'écrivaine a retrouvée dans les chroniques de l'époque. Le rêve y trouve cependant une place importante car le roman est construit comme une alternance hallucinante entre le présent et le passé d'Élisabeth Rolland, passé qui surgit par des rêves et des visions. Les récits oniriques racontent en fait la jeunesse de madame Rolland envahie par les souvenirs du grand amour pour le docteur George Nelson et du crime accompli au nom de cet amour. L'approche de la mort du deuxième mari lui rappelle toutes les étapes parcourues vers la mort du premier – l'enfance, le mariage, la souffrance et l'arrivée du véritable amour avec le médecin étranger, la tentation et l'accomplissement du crime « qui passe la porte du cœur consentant. La mort d'Antoine Tassy, convoitée comme un fruit »²⁰.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

²⁰ Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 42.

La culpabilité d'Élisabeth trouble sa vie présente, exemplaire, et surgit dans ses rêves par le fantôme d'Antoine Tassy assassiné ou d'Aurélié Caron, la servante complice au crime qui a payé à la place de sa maîtresse. Par le rêve, madame Rolland se remémore le passé ou bien reconstruit un espace et un temps enfouis depuis longtemps dans sa mémoire. Le songe glisse dans le cauchemar, mais la rêveuse essaie de contrôler les souvenirs que celui-ci ressuscite et se trouve dans une tentative de rétablir sa réputation et de retrouver son innocence. Élisabeth revit son passé mais comme madame Rolland qui connaît déjà le dénouement : « Quant à moi, je suis Mme Rolland, et je referai mon premier voyage de noces comme on raconte une histoire, sans trop y croire, avec un sourire amusé. Même si le bonheur tourne au vinaigre, au fiel le plus amer »²¹.

C'est une quête identitaire, une confrontation entre Élisabeth d'Alunières, la jeune femme avide d'amour et capable de tuer pour le protéger, une rebelle donc dans une société conservatrice, et madame Élisabeth Rolland, femme irréprochable de Jérôme Rolland et mère de onze enfants. Cette recherche de l'identité d'Élisabeth est renforcée par des changements brusques de perspective, par l'alternance de la personne grammaticale *je/elle*, et par l'intrusion des éléments du présent dans la projection onirique douloureuse du passé :

Une jeune veuve monte les marches du perron usé. Sa démarché est à la fois enfantine et compassée. Un instant elle tourne vers moi son visage penaud. Ma jeune mère ! Elle tient par la main maladroitement une petite fille, tête nue, aux cheveux tondu. (...) Je dois avoir sept ou huit ans. Mon éducation commence à l'instant.²²

Denis Bouchard souligne que, dans le roman *Kamouraska*, l'héroïne désire échapper à une identité fixe et choisit de se réfugier dans le double. C'est à travers ces dédoublements que perce son vrai visage²³. Élisabeth, déchirée entre les normes de l'époque – qu'elle doit respecter au nom de sa réputation – et sa vraie nature censurée après le mariage avec Jérôme Rolland à cause de la culpabilité et de l'absence de l'amour, est consciente et ravie à la

²¹ *Idem*, p. 70.

²² *Ibidem*, p. 54.

²³ cf. Denis Bouchard, *Une lecture d'Anne Hébert. La recherche d'une mythologie*, Cahiers du Québec/Hurtubise HMH, 1977.

fois de son identité multiple : « C'est peu d'avoir une double vie, madame Rolland. Le plus difficile serait d'avoir quatre ou cinq existences secrètes à l'insu de tous »²⁴. Le rêve, de par sa nature, lui permet l'abandon et la confrontation avec ses propres démons. Car il suppose le dédoublement du rêveur qui est en même temps le spectateur et l'acteur de l'expérience onirique : « J'accouche pour la troisième fois. J'entends une jeune femme crier de douleur à travers moi. J'entends un homme solitaire qui chante une berceuse dans une maison fermée, un peu en dehors de Sorel »²⁵.

Le glissement d'Élisabeth dans le piège de son passé – l'endormissement – se fait au niveau discursif par les indices de l'insertion du récit de rêve. Le passage de l'état conscient à celui de rêve traverse l'étape de l'hallucination qui véhicule des images hypnagogiques, définies par la discontinuité et l'incohérence²⁶ :

Mes yeux sont lourds. On y jette du sable et des pierres. Ma face aveugle du côté du mur. Des femmes minuscules en tabliers et bonnets blancs passent à travers mes paupières fermées. Comme des rayons bardés de feu. Il aurait certainement mieux valu fermer les jalousies.²⁷

Le retour à la réalité se fait soit par un réveil brusque provoqué par des personnages ou des bruits provenant de la maison rue du Parloir, où son mari agonise, soit par un détachement difficile des scènes du passé ressuscité en rêve. Il y a toujours un escalier à trouver et à monter dans l'obscurité, symbole de la liaison entre les deux niveaux de son existence²⁸ :

Mme Rolland se débat sur le lit de Léontine Mélançon. Elle tente de sortir de ce cauchemar. Voit venir l'éclair métallique du couteau s'abattant en plein cœur de la femme condamnée. Parvient à fermer les yeux. Dans le noir cherche éperdument l'issue cachée pour sortir de ce cirque. Réussit à remonter un escalier dans l'obscurité. Croit enfin se réveiller. Entrevoit le papier à fleurs de la chambre de Léontine et porte la main à son sein. Éprouve une vive douleur.²⁹

²⁴ Anne Hébert, *Kamouraska*, *loc.cit.*, p. 74.

²⁵ *Idem*, p. 184.

²⁶ cf. Jacques Montangero, *Rêve et cognition*, *loc.cit.*

²⁷ Anne Hébert, *Kamouraska*, *loc.cit.*, p. 41.

²⁸ Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 149 : « En effet, gravir en rêve ou en rêve éveillé un escalier ou une montagne se traduit au niveau de la psyché profonde, par une expérience de "régénération" ».

²⁹ Anne Hébert, *Kamouraska*, *loc.cit.*, p. 49.

Les séquences oniriques offrent à Élisabeth plus que les réminiscences d'une jeunesse synonyme de la souffrance, le souvenir de George Nelson et de leur passion immense qui n'avait d'égale que la mort. Le rêve, redouté au début, l'entraîne par la suite dans son tourbillon et devient un refuge, le seul moyen de revivre l'amour absolu mais avec une intensité plus grande - à cause de l'omniscience de la rêveuse : « Je crois pourtant que je parviens (après des efforts inouïs) à dire à Léontine Mélançon que j'ai terriblement besoin de sommeil et de rêve. (...) Surtout, ne pas sortir de ma nuit au moment même où mon amour revient vers moi »³⁰.

Figure emblématique de la littérature québécoise, « de toutes les époques de notre modernité, à la fois bien inscrite en chacune et y occupant cependant une place à part »³¹, Anne Hébert retrace dans son œuvre – avec une maîtrise et une économie particulières – le problème identitaire du peuple québécois, provoqué par l'oscillation permanente entre l'apparence et l'essence. Afin de renforcer la dualité de l'existence des personnages qui cherchent l'évasion, l'auteure fait du rêve un des thèmes privilégiés de ses romans. Si dans *Les Chambres de bois*, le songe fonctionne comme amplificateur de la poéticité, ayant un rôle prémonitoire pour la jeune Catherine qui traverse une étape de maturation, à l'intérieur du roman *Kamouraska*, il est employé en tant que moyen d'assembler les fragments d'une identité multiple, celle d'Élisabeth Rolland, censurée par le conservatisme de l'époque. Le récit onirique, transcription au niveau discursif de l'expérience du rêve, porte donc les marques de cette recherche identitaire en se distinguant du récit-cadre par des particularités narratives et linguistiques.

Bibliographie

Corpus

Hébert, Anne, *Les Chambres de bois*, Paris, Éditions du Seuil, 1958

Hébert, Anne, *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil, 1970

³⁰ *Idem*, p. 234-235.

³¹ André Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, loc.cit., p. 9.

Références critiques

- Bouchard, Denis, *Une lecture d'Anne Hébert. La recherche d'une mythologie*, Cahiers du Québec / Hurtubise HMH, 1977
- Brochu, André, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2000
- Diego, Rosa de, « La langue au Québec » dans *Anales de filología francesa*, no. 18, 2010, p. 155-168
- Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Éditions Gallimard, 1957
- Gauvin, Lise, « Situations des littératures francophones : à propos de quelques dénominations » dans *La francophonie aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 27-39
- Joubert, Jean-Louis, *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2006
- Montangero, Jacques, *Rêve et cognition*, Éditions Madraga, 1999
- Mureșanu Ionescu, Marina, *Eminescu și intertextul romantic*, Iași, Editura Junimea, 1990
- Todorov, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978