

La figure de l'enfant chez Anne Hébert

Robert Harvey (Ph.D, Université de Montréal)

Tristan Harvey (lecteur du balado)

À première vue, le thème de l'enfance, central dans l'œuvre d'Anne Hébert, pourrait n'être qu'un reliquat des souvenirs de sa propre enfance. Certains critiques par exemple, se sont étonnés qu'Anne Hébert s'y soit intéressée tard dans sa vie et qu'elle lui ait accordé autant d'attention par la suite. Il subsiste encore aujourd'hui un malentendu à propos du traitement de ce thème que j'aimerais éclaircir ici.

L'enfant, tel que décrit par Carl Jung, doit être considéré d'abord comme « le produit de la nature originelle le plus précieux et le plus riche en avenir ». Surgi de la matière en fonction d'un principe qui nous dépasse, son être obéit à « une essence anonyme et agissante, sans origine et sans fin », que Schopenhauer appelle « le monde comme Volonté ».

Par ailleurs, en tant qu'archétype, la figure de l'enfant est une image primordiale, un modèle élémentaire, c'est-à-dire « un principe antérieur et supérieur en perfection aux êtres qui en dérivent ». À ce titre, la figure de l'enfant est un thème universel qui structure la psyché. Utilisée comme image, elle « personnifie des forces vitales, instinctives qui résident au-delà de la conscience individuelle ». En ce sens, la figure de l'enfant appartient donc à l'humanité entière, non à un seul individu.

Précisons par ailleurs que l'intérêt d'Anne Hébert pour ce thème s'inscrit dans le prolongement d'un des courants modernes de son époque. Issue de la modernité du premier quart du XXe siècle, « la figure de l'enfant comme métaphore », écrit Henri Meschonnic dans *Modernité, modernité*, « avec l'élémentaire, le simple, le primitif, appartient au primitivisme en peinture (Picasso, Kandinsky, Klee, Miro...). Le primitivisme cherchait ainsi à remonter aux sources les plus profondes du processus créatif en vue d'une rénovation radicale de l'art ».

Il en sera de même pour une certaine littérature (Cocteau, Prévert, Saint-Exupéry, Supervielle, Saint-Denys Garneau, Anne Hébert). On assiste alors à « l'invention d'une nouvelle intériorité », où la figure de l'enfant apparaît comme un lieu de questionnement sur soi et sur le monde. En réalité, cette figure ne se trouve jamais intégrée dans l'oeuvre pour elle-même, mais pour ce qu'elle contribue à dévoiler sur le rapport de l'homme au

monde. Il importe donc dès maintenant d'établir une distinction claire entre la figure de l'enfant comme métaphore, abordée ici, et l'enfant en tant que personne.

Dans son apparente simplicité, l'enfant détiendrait ainsi les principes de la force créatrice que les poètes cherchent à capter. Pour Baudelaire, par exemple, les correspondances sensorielles ou la synesthésie est une expérience que partagent l'enfant et l'artiste. Sauf qu'elle apparaît comme l'état naturel de l'enfance, « qui est l'âge de l'intensification et de la corrélation des perceptions jusqu'à la profonde unité, seule communication possible à l'Être » (Fabre).

L'univers de l'enfant est habituellement défini comme un « mini-monde » en comparaison de celui des adultes. Baudelaire, référence incontournable pour Anne Hébert, le désigne plutôt comme « l'immense mundus enfantin, sacré, tout autre ». Pour Baudelaire, « l'enfance s'identifie à l'extrême vivacité des impressions, la curiosité insatiable devant le monde encore inconnu et l'enivrement de la nouveauté. Rien ne ressemble plus à ce que l'on appelle l'inspiration du poète et de l'artiste, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la matière du monde » (Fabre). « C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animalement extatique des enfants devant le nouveau, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes », écrit Baudelaire.

Le génie de l'enfance tient spécifiquement à la facilité qu'a l'enfant d'imaginer, de combiner la matière du monde à travers ses jeux. « Le primat de l'instinct de jeu », propre à tout jeune animal qui fait l'expérience du monde, s'enrichit par ailleurs chez l'enfant d'une « ouverture à l'imagination analogique » (Benjamin). Soit celle qui va par bonds et par sauts, ou à « sauts et gambades », comme dirait Montaigne.

C'est précisément cette imbrication d'expérience et d'imagination qui définit la souveraineté du jeu à la base de l'univers enfantin. D'une part, « l'enfant éprouve le matériau à travers ses jeux. Il en fait l'expérience, le met à l'épreuve, en vérifie la résistance. D'autre part, cette mise à l'épreuve est productrice pour lui de nouvelles significations où la sensation est privilégiée » (Tarragoni).

Ainsi, au jeu de cache, le jeune enfant *devient* la porte derrière laquelle il se cache avec assurance et en toute sécurité. « Ce sont aussi les couleurs en tant que matière, qui priment pour lui sur les formes, plus abstraites, qu'il ne perçoit pas comme telles. Voletant d'une forme à l'autre au cours de son activité de coloriage, la couleur donne un contour aux choses représentées dans son livre à colorier. Et cette teneur en couleurs lui permet de retrouver, dans un langage qui lui est propre, les couleurs du monde qu'il découvre » (Tarragoni).

Par ailleurs, comme le poète, « l'enfant détourne spontanément les objets de la vie ordinaire de toute fonctionnalité, utilité et rationalité » (Benjamin), propres au monde des adultes, pour construire dans ses jeux un micro-monde codifié et réglé à sa mesure. Contrairement aussi à l'idée souvent rebattue, « il n'existe aucune créativité sauvage chez l'enfant, qui serait l'expression d'une pure nature. L'intensité, la singularité du jeu de l'enfant tient à l'invention des règles qu'il se donne à lui-même, à la complicité avec les autres enfants dans l'observance de ces règles, à la passion qu'il met dans le déroulement minutieux de son jeu, placé chaque fois sous le charme de la récurrence et de la répétition rituelle » (Baudrillard). Tout comme dans le cas de la lecture d'une même histoire, dont il connaît pourtant les moindres détails, mais qu'il nous demandera de lui répéter, soir après soir.

L'enfant nomme aussi différemment les choses et les relie les unes aux autres au moyen d'associations analogiques. C'est-à-dire qu'il établit une ressemblance, une similitude entre deux choses de nature différente, en les rapprochant sur la base de points communs. « Il pourra ainsi trouver de l'autre dans le même, c'est-à-dire transformer une même chose en une autre. Comme relier deux objets apparemment sans lien pour en créer un nouveau avec des matériaux de nature et d'origines diverses. Ou encore construire des ponts invisibles à nos yeux entre les mots » (Tarragoni), comme le fait le poète avec ses jeux de substitutions.

En ce sens, il est possible d'affirmer que l'enfant préfigure l'artiste et le poète dont il est l'alter ego. « Par son activité de détournement du sens des objets de la vie ordinaire, l'enfant confère une aura poétique aux choses » (Rochlitz), comme le fait le langage en poésie. Sauf que chez l'enfant, contrairement à l'artiste, il n'existe pas de séparation entre le sujet et le monde. Maître en matière de rêveries, médiateur de l'invisible et du rêve, l'enfant appartient tout entier au monde par la rêverie. Et « c'est précisément cet état de rêverie, où dominant la sensation, l'instantané, l'illumination d'avant le désenchantement du monde, que cherche à retrouver le poète à travers le langage » (Fabre).

En réalité, comme nous le verrons dans les exemples suivants, il n'existe aucun moyen, hormis la poésie, de rapprocher les univers parallèles de l'enfant et de l'adulte. Le poème « La chambre d'enfant », tiré de *Les Songes en équilibre*, premier recueil d'Anne Hébert, nous en fournira ici une belle illustration. Cette situation de poème met en présence un locuteur (l'enfant) et un allocutaire (l'adulte) destinataire muet du discours de l'enfant. En réponse à l'attachement profond que lui voue l'adulte, l'enfant l'invite à le suivre dans son univers, « un pays / sans registre, / aux noms changeants, / et sans strictes saisons », écrit la poète. L'espace et le temps de la chambre d'enfant semblent ainsi obéir à la mouvance de sa rêverie capricieuse, légère et ondoyante. L'adulte est convié d'abord à écouter les voix « bonnes et familières » qui habitent le cœur de l'enfant.

Je suis le chien [...]
Je suis le chat [...]
Moi, je suis la lampe
Avec son halo rose sur la table [...]
Je suis l'éléphant de son,
Aux splendeurs orientales,
Qui crève par le flanc.

Et l'enfant de continuer ainsi plus loin:

Il est un étang
D'argent
Qui raconte toute la mer
Et les vaisseaux d'or,
Peut-être aussi la terre
De Chine
Et les bulles de savon.

L'enfant défie ensuite l'adulte de le suivre dans son jeu en lui proposant comme enjeu la clef de son domaine. « Viens, viens donc ! » de s'impatienter l'enfant devant le silence de l'adulte, impuissant à venir le rejoindre pour se saisir de la clef de sa propre enfance.

Le clivage entre ces deux univers s'explique en ceci que l'enfant obéit en toutes choses aux « charmes de la Règle », sans soucis du sens qu'il ne peut qu'ignorer. Alors que l'adulte est soumis aux « contraintes de la Loi », liées ici au respect du sens. « La règle relève de l'obligation qu'on se crée soi-même dans la pratique du jeu, et sa formulation dépend uniquement de la complicité de ceux qui s'y adonnent. La Loi relève au contraire de la contrainte et de l'interdit » (Baudrillard). Dans le premier cas, les signes utilisés sont arbitraires, dans le deuxième, ils sont nécessaires.

Je n'ai que faire / de cette clef à mes doigts ! » dira soudain l'enfant. « Si nous [en] faisons / une souris blanche / pour voir jusqu'où va notre puissance ! ». La possession de cette clef paraît dès lors intimement liée au jeu d'analogies proposé par l'enfant. Comme si elle dépendait entièrement de ce petit rituel initiatique auquel il est demandé à l'adulte de se prêter. S'il reste sourd à l'appel de l'enfant, c'est qu'il ignore « l'entente secrète », écrit Baudrillard, « la complicité duelle qui doit toujours lier les joueurs, engagés dans un rapport d'attraction mutuelle qu'impose le défi ».

Séduit par son propre jeu, l'enfant renchérit en haussant successivement la mise. La règle exige ainsi qu'une fois le défi lancé par l'enfant, obligation soit faite à l'adulte d'y

répondre en renchérissant à son tour. Aussi, plus tardera-t-il à jouer, plus grandira l'écart de sa dérive en rapport à l'enfance, et se perdra la clef :

De souris, la clef
S'est changée en chat,
Car je vous attendais toujours [...]
Mais le chat court si vite
Que je ne retrouverai
Jamais plus ma belle clef !

Vers la fin du poème, on découvre ainsi que la beauté de cette clef importe plus aux yeux de l'enfant que sa présumée fonction utilitaire. L'idée de clef, qui procède au départ d'une économie du sens, ne peut plus avoir cours ici. Comme en poésie, ce jeu de l'enfant relève plutôt d'une « forme d'incantation rituelle, de cérémonial », dit encore Baudrillard, « où les signes exerçant une sorte d'attraction violente les uns sur les autres ne laissent plus place au sens, et ne peuvent que se redoubler ».

La substitution atteint maintenant le chat devenu double, transformé en deux « sphinx tigrés ». Après l'emploi du tutoiement familier utilisé par l'enfant au début du poème, le ton de l'adresse à l'adulte devient finalement distant par l'emploi du vouvoiement. On l'aura compris, la voie de la réintégration des origines est désormais sans issue pour l'adulte.

Nous sommes deux chats
Qui gardons le feu au temple
Seulement, la clef de votre enfance
Si ça vous plaît,
Cherchez-la au fond de la mer.

Dans le poème « Le miroir », extrait des *Songes en équilibre*, il s'agit cette fois de saisir l'instant fugitif où sans l'ombre d'une transition, l'enfance sera passée de l'autre côté du miroir. Ce texte traite essentiellement de l'irruption du temps dans l'univers atemporel de l'enfant, thème récurrent dans l'oeuvre d'Anne Hébert.

Soudain, sans que rien
Ne s'enfuie
Dans le calme
Une figure a monté
Un être a pris toute la place

En premier plan
Puis toute la féerie
Est devenue figurante.

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). Après « la circulation des sèves inouïes » (Rimbaud) dans « la fluidité intemporelle et insexuelle des formes où rien n'est encore fixé du temps, de l'espace et du sens à donner aux êtres et aux choses », continue Baudrillard, « l'émergence d'un sujet aux prises avec le corps, le paysage et le temps » annonce la perte du paradis et le début de la quête d'identité.

Le recueil de poèmes *Le Tombeau des rois* est ce théâtre de l'imaginaire où trouvent à s'exprimer de multiples façons les sollicitations contraires du dedans et du dehors qu'impose la quête d'identité, dans l'alternance continue entre désir de cohésion du sujet et pouvoir de dissolution du monde, qui définit la dynamique de l'équilibre chez Anne Hebert. L'un des thèmes principaux de ce recueil est la présence obsédante de l'enfant en soi, de cet alter ego né de la division du sujet devant le miroir. Alter ego qui l'attire, mais aussi qu'il appréhende parce qu'à jamais inatteignable pour lui et source de chagrin.

Dans le poème « Une petite morte », est évoquée l'image d'une enfant que le destin aura prématurément condamnée à la mort, comme l'indique son titre.

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.

Inadapté à la zone climatique des pays froids, l'arbre de fougère se sera cristallisé sous l'action d'une gelée subite, à l'image de l'enfance, passée brutalement d'un permanent été à un hiver mortel. Ce qui suggère que les promesses du temps faites à l'enfant n'ont pas été tenues. Cristallisée dans la pureté de son innocence, « comme un arbre de fougère plein de gel », cette « enfant blanche » dans ses « jupes mousseuses » semble tenir sa blancheur lumineuse d'une étrange « nuit laiteuse », dont la douceur de lait évoque aussi l'enfance.

Cette présence spectrale, postée au milieu des allées et venues de la vie quotidienne que symbolise la porte, signale l'acuité de la perte au regard de l'enfance. Par crainte de se

retrouver confrontée encore une fois à son mal, la locutrice emploie cette fois le « nous » au lieu du « je » pour bien marquer sa distanciation vis-à-vis la petite morte. Cette indifférence feinte, mais nécessaire, exigera d'elle une vigilance de tous les instants. D'où le strict contrôle qu'exerce la locutrice sur ses moindres mouvements et la lenteur qu'elle impose à chacun de ses gestes. En menant ainsi « une vie si minuscule et tranquille », en s'efforçant de « vivre à l'intérieur » de la maison du fait de cet obstacle créé par la petite morte, la locutrice doit payer le prix de cette surveillance « à même ses veines ouvertes », sa vie glissant pendant ce temps sous le fil du rasoir.

Elle doit ainsi lutter sans cesse pour conserver cet écart salutaire que lui assure le songe, écart qui cependant ira toujours rétrécissant. Jusqu'à atteindre finalement un point de tension extrême - pas un de nos mouvements lents/ne dépasse l'envers de ce miroir limpide" -, soit ce point d'équilibre précaire entre la surface de ce « miroir limpide » où s'entête son image, et son envers liquide « où cette soeur que nous avons », dira la locutrice, « se baigne bleue sous la lune/ tandis que croît son odeur capiteuse ».

L'aveu d'une parenté entre le « nous » de la locutrice et l'assiégeante - « cette soeur que nous avons » - laisse toutefois présager l'émergence d'une autre image d'elle-même qui risque à tout instant d'effacer la première. Depuis l'envers du monde, le paradis perdu exerce ainsi son attirance sur elle. Là-bas, baigné dans la lumière bleutée de la lune, le corps spectral de cette soeur lui paraît leste et libre de toute contrainte. Une « odeur capiteuse » a gagné l'air ambiant et continue de croître, appelant la locutrice à céder au désir à mesure que rétrécit le petit espace de plus en plus inhabitable du songe. La distance à soi-même s'exprime ainsi par une tension entre deux pôles, indice de la division entre l'esprit et le coeur, ce dernier étant toujours associé à l'enfance chez Anne Hébert.

Le poème « Nuit » nous en offre un autre exemple. On y décrit l'effondrement du sujet dans sa nuit intérieure, tel un navire naufragé reposant « au fond de l'eau muette et glauque », alors que le coeur phare n'en continue pas moins fidèlement d'accomplir son rôle de guide sur la côte.

Je repose au fond de l'eau muette et glauque.
J'entends mon coeur
Qui s'illumine et s'éteint
Comme un phare.

Cette image synesthésique qui consiste à entendre le coeur s'illuminer et s'éteindre, tel un dysfonctionnement des sens de l'ouïe et de la vue, évoque précisément l'écart qui s'est creusé avec le temps entre le sujet et son propre coeur. Le message que son coeur tente

vainement de lui communiquer, même s'il devait exister, - « je ne déchiffre aucun mystère », dira la locutrice - , semble obéir à quelque « code secret » dont le sujet n'a plus la clef. D'où justement « le silence de la nuit » qui l'entoure.

La division de soi-même à son coeur rappelle cet empêchement de la locutrice du poème « Sous la pluie », d'interpréter « les gestes de peine » de « celle qui dort », dû à la réfraction créée par « l'eau tremblante et pure » à la surface de son « abri fluide ». Sauf que dans le poème « Nuit », la perspective énonciative s'établit non plus de l'extérieur vers l'intérieur de quelque « abri fluide » qui lui demeure inaccessible, mais inversement, de l'intérieur, ou plus précisément du fond de la mer vers la surface où continue de clignoter imperturbablement le phare.

Cette dualité pourra également s'exercer de différentes façons au plan de la composition du recueil *Le Tombeau des rois*. Soit dans un même poème, entre deux poèmes consécutifs, deux poèmes à distance rapprochée ou éloignée, quatre poèmes en chassé-croisé. Bref, autant de variations sur un thème majeur de l'oeuvre d'Anne Hébert, associées à la figure de l'enfant, qui permettent chaque fois d'évoquer la distance incommensurable qui sépare irrémédiablement le sujet de son alter ego, tout en soulignant l'insistance indue de la mémoire à continuer de se la représenter.

** Nous vous rappelons qu'en visitant le site anne-hebert.com, vous pourrez consulter ma correspondance inédite avec Anne Hébert, ainsi que l'appréciation qu'elle y fait de ma lecture de l'oeuvre.*

** Veuillez noter que toute reproduction de ce texte, en partie ou en totalité, devra porter la mention du nom de l'auteur et de l'adresse du site.*

Bibliographie

Baudelaire, Charles, « Le peintre de la vie moderne », dans *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres oeuvres critiques*, Garnier, 1962.

Baudrillard, Jean, *L'autre par lui-même*, Galilée, coll. Habilitation, 1987.

_____, *Les stratégies fatales*, Grasset et Fasquelle, coll. « Biblio/Essais », 1983.

_____, *De la séduction. L'horizon sacré des apparences*, Denoel/Gonthier,

Bibliothèque Médiations, 1979.

Fabre, Daniel, « C'est de l'art ! : Le peuple, le primitif, l'enfant », *Gradhiva*, « Arts de l'enfance, enfances de l'art », septembre, 2012. [En ligne] Institut français, Culturethèque.

Hébert, Anne, *Les Songes en équilibre*, Éditions de l'Arbre, 1942.

_____, *Le Tombeau des rois*, dans *Oeuvre poétique (1950-1990)*, Boréal, coll. « Boréal compact », 1992.

Jung, Carl, *La réalité de l'âme. Structure et dynamique de l'inconscient*, Le Livre de Poche, La Pochothèque, 2008.

Meschonnic, Henri, *Modernité, modernité*, Gallimard, 1988.

Rimbaud, Arthur, « Le bateau ivre », dans *Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

Tarragoni, Federico, « Jeu, matérialité et politique chez Walter Benjamin », *Tracés* no 28, « Matière à jouer », 2015. [En ligne] OpenEdition Journals.

