

**« Le torrent », matrice symbolique de l'oeuvre:
deuxième partie.**

Robert Harvey (Ph.D, Université de Montréal)

Tristan Harvey (lecteur du balado)

Presque toute la première partie du récit de François, racontée au parfait et à l'imparfait, concerne des faits vécus autrefois entre sa petite enfance et l'âge de dix-sept ans. La deuxième partie porte, entre autres, sur sa rencontre avec Amica, survenue peu de temps après la mort de sa mère. Il s'en fait le récit au présent, mais « quinze ou vingt ans » plus tard. L'imprécision vient de François lui-même. Il est donc dans la trentaine au moment de raconter ces événements.

Prisonnier du « cercle inhumain » de ses « pensées incessantes » depuis la mort de sa mère, le narrateur reprend ici une fois de plus son « analyse par bribes », en vue de découvrir les « preuves matérielles » de son crime. Soit sa responsabilité dans la mort de sa mère, bien qu'il en ait été exonéré par le verdict de « mort accidentelle » du coroner.

Néanmoins, l'avenir lui semble dorénavant impossible puisqu'un événement, dont la nature lui est inconnue, contamine chacun de ses gestes. « Une certaine lourdeur à ma mémoire morte, où sont apposés les scellés, me pourrit le soleil sur les mains. La touche limpide de la lumière est gâtée à jamais pour moi ».

À la faveur du récit toutefois, les circonstances semblent vouloir se prêter à une investigation plus prometteuse. « Je n'ai pas ressenti autant de calme depuis je ne sais plus quand...Cela m'inquiète ». Nous sommes en mars. Le torrent est silencieux, de ce silence lourd « qui précède la crue du printemps », dira François. Et d'ajouter, « de quelle ampleur sera donc renforcé le prochain tumulte intérieur? ». Une correspondance analogique est ainsi clairement établie par l'instance littéraire entre le printemps à venir et l'état latent de crise que vit maintenant le narrateur.

Assujetti aux pouvoirs despotiques de sa mère dans la première partie de la nouvelle, puis à ceux pressants, impérieux de la terre, François en est maintenant réduit, au début de la deuxième partie, à vivre « sans point de repère », hors du temps, dans une angoisse existentielle à ras de terre, « identifié au paysage, livré à la nature[...] poreux sous l'angoisse comme la terre sous la pluie ».

Par ailleurs, la description du torrent, située au centre matériel du texte, relie et oppose tout à la fois ces deux parties. En ce sens qu'il faut lire la deuxième partie de la nouvelle comme une inversion de la première, telle une rétroaction de l'effet sur sa cause, à l'image des courants et remous intérieurs du torrent.

Croyant que la mort de Claudine effacerait son passé et lui permettrait de recommencer sa vie, François reprend le « trajet de son enfance » et sort à nouveau du domaine. Il s'agit pour lui de « racheter » le souvenir de sa première rencontre avec le vagabond - image d'un mal sans mesure pour l'enfant d'alors -, par la substitution d'une autre image plus rassurante dont il aurait le contrôle. Il lui faut prendre cette fois l'avantage de l'offensive pour éviter le « piège » d'autrefois.

Le rapport de forces qu'il instaure entre lui et les « intrus » - le colporteur et Amica rencontrés aux limites du domaine - obéit en fait aux principes de sa mère. Cette logique a ses lois, et François ne pourra pas y échapper. Le colporteur lui donne peut-être la « mesure rassurante » de sa force physique, mais c'est Amica qui lui donnera plus tard la mesure de sa faiblesse morale. Pour l'heure, il ignore encore les pouvoirs de cette femme qu'il achète pour en faire sa compagne. « Je lui ferai part du torrent. Je l'initierai aux yeux de ma solitude ».

François se rend bientôt compte qu'il ne possède pas Amica, mais qu'il en est bel et bien possédé. Son habileté dans les caresses, - « elle paraît riche de caresses inconnues », dira-t-il -, laisse entendre que la métaphore de la richesse joue maintenant en faveur d'Amica. La séduction qu'elle exerce sur François en est un autre exemple. Il n'est pas un seul mouvement de la démarche d'Amica qui n'exprime cette sensualité pure, presque

animale. François y détecte d'ailleurs l'identité cachée d'un chat, sensualité qui lui fait si cruellement défaut à cause du rigorisme de son éducation. Le don qu'elle fait d'elle-même, lui aura démontré son impuissance à se donner lui-même gratuitement et sans calcul. Devant ce miroir-témoin, il sait alors que les principes d'économie de sa mère se sont perpétués en lui au-delà de sa mort. « Profite de ce que les autres doivent te donner, disait-elle, mais réserve-toi ».

La magie du nom Amica donné à cette femme - l'amie, la compagne, la complice -, n'aura pas plus d'effets que les ratures que Claudine faisait autrefois sur son nom pour y inscrire celui de François dans ses anciens cahiers d'école. La violence morale de l'argent déboursé par François pour « acheter » Amica, aura déjà contaminé ce geste symbolique de la dénomination et l'espoir démesuré d'en faire sa compagne.

Vers la fin du récit, les traces d'Amica conduiront François à l'origine de son mal, pour lui en faire prendre conscience. Il constate que Amica, avant de s'échapper du domaine, a volé de l'argent resté dans le secrétaire de Claudine après sa mort. Il se souvient d'avoir déjà utilisé la première moitié de cette somme pour acheter Amica. Il ne reste plus maintenant qu'une enveloppe vide sur laquelle sont inscrits les mots: « Argent du mal, à brûler ce soir ».

C'est alors qu'il comprend que cet argent avait valeur d'échange aux yeux de sa mère pour racheter sa faute, au prix de sa servitude. Ayant lui-même utilisé cet argent pour effacer son passé en achetant Amica, il doit reconnaître maintenant son aveuglement. Le cercle vicieux où il s'est lui-même enfermé, l'amène à constater l'alchimie du meurtre. Soit l'inutilité de la mort de sa mère, réincarnée dans le langage même qui le pense.

Dès lors, tous ses alibis, toutes ses dérobades - « je ne suis pas libre, je n'ai jamais été libre », ou « si la grâce existe, quelqu'un d'avant moi a refusé la grâce pour moi » - lui apparaîtront comme autant d'obstacles à l'émergence de son image dans le torrent. « Je suis fatigué de regarder l'eau et d'y cueillir des images fantastiques ». François décide ainsi de sortir du songe pour vivre en toute lucidité. Il se sait maintenant responsable et libre - « qui a dit que je n'étais pas libre », assumant désormais sa condition avec une

conscience qui accueille tout, à jamais lié à sa mère dont le visage apparaît soudain dans le miroir qui tourne dans l'eau du torrent. « Tous les objets de sa vie se répandent dans l'eau. Ils sont pauvres », dira-t-il, par opposition à « l'épouvantable richesse » qu'il découvre alors au fond de lui.

Chez Anne Hebert, les fins de récit sont souvent énigmatiques. Qu'on pense aux *Chambres de bois*, *Kamouraska*, *Les Enfants du sabbat*, *Les Fous de Bassan*, *Héloïse*. L'autrice s'emploie à terminer ses récits de façon ambiguë, non pas pour confondre le lecteur, la lectrice, mais pour satisfaire aux exigences d'une symbolique de l'ambivalence, comme nous le verrons plus loin.

On notera au préalable quelques observations préliminaires d'importance qui devraient influencer sur l'interprétation de cette fin de récit. D'abord, il serait inutile d'imaginer ou de chercher quelque autre suite au dénouement prescrit par la logique du temps mythique où s'inscrivent les grands récits d'Anne Hébert - « qu'arrivera-t-il à François? » par exemple -, puisque au-delà de ce temps mythique, c'est toujours le retour au temps humain, soit au temps d'avant la création de ce récit.

Par ailleurs, précisons que l'autrice insiste par deux fois pour souligner la précaution que prend son personnage à se pencher pour éviter de tomber dans le torrent vers la fin de la nouvelle. « Je me penche *tant que je peux*. Je veux voir le gouffre *le plus près possible* ». À noter également l'opposition créée entre l'action de regarder, soit de porter le regard sur quelque chose - « je suis fatigué de *regarder* les images fantastiques », c'est-à-dire des images irréelles, sans racines -, et l'action plus appliquée de voir, soit de saisir tous les éléments d'une situation - « je veux *voir* le gouffre », en rapport à ce qui fait l'objet de sa fascination.

Au plan de la composition, l'autrice utilise aussi une structure circulaire pour bien signifier l'enfermement du sujet. La « richesse » de François s'opposera d'abord à l'économie austère de sa mère, puis la « richesse » d'Amica plus tard, au rigorisme de

François. Le récit adopte ainsi la forme d'un chassé-croisé ou interversion, ou encore retournement des oppositions opérées à l'intérieur des deux parties de la nouvelle. Comme en rappel de la rétroaction de l'effet sur sa cause, associée aux « courants et remous intérieurs [du torrent] se combattant féroce­ment ».

Par contre, à la fin du récit, le dénouement de l'histoire pourra s'opérer grâce à la prise de conscience par François de ces oppositions et à leur dépassement. Libéré de son désir de ré-appropriation du passé, imité de sa mère, François en appelle alors à la « fatalité intérieure » à s'accomplir dans l'oeuvre que doit devenir sa vie. « Je veux me perdre en mon *aventure* », tel un écho de la « prestigieuse et terrifiante *aventure* » pressentie en lui au cours de l'affrontement de Claudine avec le vagabond.

Suite aux déconvenues du songe, François renoue maintenant avec son désir d'affranchissement antérieur, découvert au fond de lui, suite à la scène des cahiers d'école au cours de laquelle sa mère raye son nom pour inscrire celui de François. « Au fond de moi, je sentais parfois une *richesse* inconnue, redoutable, qui m'étonnait et me troublait par sa présence endormie ». Cette fois cependant, ce sera pour donner corps à ce désir d'affranchissement avec la plus grande détermination. « *Je veux me perdre* en mon aventure, ma seule et épouvantable *richesse*. »

La métaphore de la richesse, filée à travers tout le récit, trouve donc ici son aboutissement, en opposition à la dépossession du début - « j'étais un enfant *dépossédé* du monde » -, pour bien marquer la nette évolution de François. Entre le mot « dépossédé » qui caractérisait l'enfant d'autrefois, et l'évocation de la richesse inépuisable du monde que François découvre en lui, c'est tout le récit qui déploie sa grande articulation symbolique. La fin rendue ainsi à l'origine pour l'accomplir à l'intérieur d'une grande structure archétypale. Soit un retour à l'origine en vue d'une nouvelle naissance, « un mode nouveau d'existence, avec la somme intacte de ses virtualités » (Mircea Éliade).

Par ailleurs, l'emploi des trois images évoquées plus haut en rapport à la richesse et à l'aventure - « *prestigieuse et terrifiante aventure* », « *richesse inconnue, redoutable* », « ma seule et *épouvantable richesse* » -, signale également la récurrence à travers le récit

d'une figure de style - l'oxymore - où sont rapprochés deux termes de sens opposés, signe de l'importance accordée par l'auteur à la symbolique de l'ambivalence.

La dernière phrase de la nouvelle est particulièrement révélatrice à cet effet. « Je veux me perdre en mon aventure, ma seule et *épouvantable* richesse ». D'une part, la vie de François, telle une oeuvre à réaliser, une aventure à vivre avec tout ce que cela comporte de risques, de hasards et d'imprévus, lui apparaît maintenant comme sa seule richesse, la seule qui compte pour lui, jusqu'à devoir s'y consacrer entièrement. S'y perdre somme toute, à travers une expérience de fusion où ne subsiste plus de sujet, ni d'objet.

D'autre part, pour mériter cette richesse, il doit en accepter le caractère épouvantable qui lui est associé. Seule l'expérience des limites, vécue dans la tension exacerbée de l'esprit au moment d'accéder au coeur du torrent, au « tréfonds éternel de la nature » (Heidegger), où se joue la tragédie de l'existence, peut créer une peur aussi violente, une frayeur mêlée d'horreur qu'est l'épouvante. Inséparable de l'épouvante, la richesse de l'existence n'est jamais une économie, mais bien plutôt une « surenchère de grâce et de violence ». « Beauté vertigineuse [...] qui absorbe tout ce qui n'est pas elle », cette richesse désigne essentiellement un lieu de langage où « l'on s'échappe à soi-même, loin de sa vérité, comme d'un secret insaisissable » (Baudrillard).

C'est donc de l'action conjuguée *et* antagoniste de ces termes - « épouvantable » et « richesse » - que découle finalement la force de suggestion de cette image. L'ambivalence se définit toujours par la présence de contraires qui, tout en s'opposant, peuvent s'enrichir de leur interaction. Aussi indispensables l'un que l'autre, aucun des deux contraires ne peut s'affirmer isolément, du fait d'être toujours lié à quelque aspect de l'autre. Ainsi, une forme - celle du « bien » qu'est la richesse - resplendit de l'énergie inverse - celle du « mal » qu'est l'épouvante. Comme si une « sorte d'anamorphose singulière avait permis d'opérer la transposition d'une forme dans l'autre » (Baudrillard), soit de faire se manifester une énergie à travers l'énergie inverse.

Somme toute, le « prix du jour et de la lumière », soit la valeur de l'existence, se trouve paradoxalement dans sa finitude même. Derrière la vie, transparaît la mort, et derrière la

mort, la vie qu'elle fait continuellement renaître pour le devenir du monde. C'est-à-dire que la matière qui préside à la puissance d'éclosion souterraine de la vie et du monde, est la même matière qui fait resurgir sans cesse le chaos originel. Ainsi, la vie, la mort se révèlent être inextricablement liées par un hermaphrodisme de la matière dont nous participons.

« Un grand cheval noir court sur les grèves, j'entends son pas sous la terre, son sabot frappe la source de mon sang à la fine jointure de la mort », écrit Anne Hébert dans le poème « Je suis la terre et l'eau ». Cette « fine *jointure* » - et non pas fine *jonction* - se donne précisément à lire ici comme la *vivante* image du point aveugle où s'articule le lien subtil, insaisissable entre la vie et la mort. C'est de cette finesse que cherche à rendre compte l'ambivalence chez Anne Hébert, perçue comme « tension toujours renouvelée, pure tension, équilibre suspendu [qui] transcende les oppositions, mais sans les ignorer, ni les réconcilier ou les fusionner » (Wald Lasowski).

« Depuis 'Le Torrent', dit Anne Hébert dans une entrevue, mon langage n'a pas dévié. Mais pour entretenir cette fidélité, il y a des exigences ». On peut la croire sur parole.

** 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

- Balazut, Joël, « La thèse de Heidegger sur l'art », *L'origine de l'oeuvre d'art, Nouvelle revue d'esthétique* no 5, 2010. [En ligne] Cairn.Info
- 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.
- Éliade, Mircea, *La nostalgie des origines*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1971.
- ___, *Aspects du mythe*, Gallimard, Idées, 1963.
- Harvey, Robert, *Poétique d'Anne Hébert. Jeunesse et genèse*, suivi de *Lecture du Tombeau des rois*, L'instant même, coll. « Essai », 2000.
- ___, « Introduction à *Le Torrent* », Hurtubise HMH, coll. « Bibliothèque Québécoise », 1989, 1992.
- ___, *Kamouraska d'Anne Hébert : une écriture de La Passion et Pour un nouveau Torrent*, HMH, Cahiers du Québec, coll. « Littérature », 1982.
- Hébert, Anne, *Le Torrent*, Hurtubise HMH, coll. « Bibliothèque Québécoise », 1992.
- ___, « L'Ange de Dominique », dans *Le Torrent*, Hurtubise HMH, coll. « Bibliothèque Québécoise », 1989, 1992.
- ___, « Poésie, solitude rompue », dans *Oeuvre poétique (1950-1990)*, Boréal, coll. « Boréal compact », 1992.
- ___, « Je suis la terre et l'eau », *Mystère de la parole*, dans *Oeuvre poétique (1950-1990)*, Boréal, coll. « Boréal compact », 1992.
- Morissette, Brigitte, « Lointaine et proche Anne Hébert », *Châtelaine*, février 1983.

Robitaille, Louis-Bernard, « Anne Hébert is alive and well and living in Paris », *Châtelaine*, décembre 1986.

Schlanger, Judith, *La Mémoire des oeuvres*, Nathan, coll. « Le Texte à l'Oeuvre », 1992.

Vanasse, André, « L'écriture et l'ambivalence », entrevue avec Anne Hébert, *Voix et Images*, vol. VII, no 3, printemps 1982.

Wald Lasowski, Aliocha, « Le dictionnaire camusien », dans « Albert Camus. La revanche », *Le Point hors-série*, no.15, octobre-novembre 2013.