

The South Carolina Modern Language Review
Volume 2, Number 1

Le Tombeau des Rois d'Anne Hébert :
Des dualités aux symboles

by Virginie Pouzet
Duke University

La lecture du recueil de poèmes d'Anne Hébert *Le Tombeau des Rois* est tout d'abord un plongeon dans les beaux reflets d'une fontaine où toutes les images, même les plus sombres, pourraient sortir tout droit d'un livre de contes de fée au merveilleux parfois violent et ténébreux. Il faut cependant savoir dépasser cette lecture première pour découvrir le sens initiatique du recueil: après un éveil auprès d'une grande fontaine, le lecteur avance avec le poète vers la nuit du tombeau final où il aura peut-être la chance, tel l'oiseau mort, de ressusciter à la vie.

Plutôt que d'imiter Pierre-Hervé Lemieux en étudiant de manière linéaire tous les poèmes du recueil, il faudra tâcher de découvrir, en considérant quelques extraits du *Tombeau des Rois*, comment et pourquoi ceux-ci touchent la sensibilité du lecteur.

Les critiques qualifient souvent les écrits du poète canadien de « poèmes de l'Entre » : « Entre songe et parole » selon le titre de Lemieux, « Entre lumière et ombre » pour celui de Lucille Roy, entre la vie et la mort dans l'étude d'André Brochu, entre le pays natal et l'exil d'après Neil B. Bishop... Cette conception de la poésie comme « intermédiaire » au cœur d'un univers dual confirme bien l'idée d'initiation magique, mais ne semble pas apte à vraiment permettre d'apprécier la beauté particulière et quasi analogique des poèmes d'Anne Hébert.

Afin d'avoir sur *Le Tombeau des Rois* ce regard pur, neuf et enfantin que le poète paraît regretter, nous verrons que, si prendre en compte le manichéisme de cette poésie permet d'en saisir les images, cette dualité s'avère alors douloureusement imposée aux vers. Au delà des oppositions binaires, il conviendra de considérer les symboles qu'Anne Hébert invente pour reformer et recréer son monde poétique.

Une des dualités qui apparaît dès le premier poème du recueil est l'opposition de contraste entre la lumière et l'ombre. Lucille Roy constate judicieusement que chez Anne Hébert « La lumière [...] a une puissance captivante, écrasante et néfaste » (19) qui se distingue de l'habituelle notion positive attachée à cette lumière. Ensorcelante car liée à la séduction de la nature, il semble de fait que la lumière trouble aussi cruellement la vision. Ainsi, dans le poème « *Un Bruit de Soie* » l'amant rêvé a-t-il un visage de miroir qui, tout en donnant le soleil en offrande au poète, l'éblouit et l'aveugle.

Tu trembles et luis comme un miroir
Tu m'offres le soleil à boire
A même ton visage absent.

Trop de lumière empêche de voir (57)

La luminosité de l'amant permet ici la comparaison avec le miroir, et l'image devient alors angoissante, puisque le visage de l'aimé disparaît pour laisser place à l'éclat, désaltérant mais aveuglant du soleil. L'offrande de cet amant est douloureusement vide, et le « visage absent » ne renvoie même pas au poète sa propre image, mais symbolise l'éblouissement tragique d'un amour qui est une cristallisation sans réciprocité.

Le jeu entre la lumière et l'ombre peut également servir de métaphore à la vie intime du poète. Dans « *Nuit* » le cœur qui bat est comparé à un phare :

J'entends mon cœur
Qui s'illumine et s'éteint
Comme un phare (24)

La lumière n'est plus « néfaste » mais devient signe vital et signe de vie. Les battements du cœur, assimilés aux jeux de lumière d'un phare prouvent que le poète demeure dans le monde des vivants. Tous les sens sont mêlés dans ces vers, puisque les lumières sont perçues par l'ouïe, et ce mélange des sensations renforce l'impression de vie intime. L'éclat de ce « cœur-phare » devient code secret à déchiffrer et pourrait être tant un appel à l'amour qu'un signal de danger imminent et mortel. Le cœur, tout comme la lumière, ne se laisse pas réduire à la simplicité d'une définition cartésienne.

A la fin du recueil, dans le poème éponyme « *Le Tombeau des Rois* », lorsque le lecteur est descendu, suivant la voix poétique, dans le fond ténébreux d'une tombe, le poète s'interroge : « Quel reflet d'aube s'égare ici ? »(61). Si la lumière d'un nouveau jour est perceptible dans le lieu de la mort, c'est que ces reflets de lumière ne sont pas douloureux, mais représentent l'espoir d'une nouvelle vie. Cependant, l'aube n'est dans ce tombeau qu'une réverbération égarée, leurre produit peut-être par quelque miroir secret. S'il y a bien dualité entre ombre et lumière, le lecteur ne peut, dans la poésie d'Anne Hébert donner à l'une ou à l'autre des caractères fixes et la beauté jaillit de cet égarement du sens.

Dans *Le Tombeau des Rois* les jeux d'ombres et de lumières conduisent à reconsidérer le jour et la nuit qui apparaissent comme des créations intimes du poète, plus que comme de simples phénomènes naturels. Ainsi, dans le poème « *Nuit* », la nuit n'est pas la réalité extérieure, mais résulte de la volonté du poète de demeurer dans le monde serein et calme de son « moi » :

Je ferme les yeux
Pour la continuité de la nuit
La perpétuité du silence
Où je sombre (24)

En fermant ses yeux, le poète parvient comme par magie à plonger dans une nuit éternelle, qui n'est pas vraiment la mort mais plutôt un monde sans paroles où la solitude est presque un abri.

Tout comme la nuit, le jour semble être apprivoisé par le poète. Dans le poème « *Un bruit de soie* », ce n'est pas en fermant les yeux mais en repoussant le jour qu'elle parvient à demeurer dans un monde nocturne : « Mes mains

écartent le jour comme un rideau » (57). La comparaison du jour avec le rideau place de nouveau le jour et la nuit dans une perspective intimiste et féminine. Si le jour devient un simple « rideau », c'est que la nuit est présente partout et qu'elle est bien moins artificielle que ce banal morceau de tissu écarté par les mains. Faire du jour l'étoffe domestique habillant les fenêtres, c'est aussi le placer dans la banalité du quotidien et dans l'intérieur de la maison du poète, alors que la nuit demeurerait extérieure. En « écartant » le jour, Anne Hébert veut montrer combien elle lui préfère l'angoisse d'un lieu nocturne « hors soi ».

On peut se demander si, alors que la nuit est agréablement silencieuse, le poète ne rejetterait pas le jour comme instant du superficiel et de l'artificiel. La dualité entre jour et nuit chez Anne Hébert ne peut être réduite à un seul type d'opposition ni être jugée de façon trop manichéenne. Dans le poème « *En guise de Fête* », le jour corrompt l'éclat de la nuit alors que la beauté de celle-ci s'abîme naturellement :

Le jour pourrit
Les feux de nuit,
Deux fleurs fanées (35)

Si c'est le jour qui détruit dans ces vers les lumières nocturnes (représentant sans doute les étoiles et la lune) ces illuminations, comparées à des floraisons, semblent avoir fané bien avant d'être détériorées par le jour. L'écho sonore entre « feux de nuit » et « fanées » paraît d'ailleurs indiquer que ces lumières étaient éphémères et mortelles dans leur nom même. La floraison nocturne que le jour met à mal pourrait représenter ainsi tant le changement naturel des heures nocturnes aux heures diurnes que la poésie d'Anne Hébert: c'est dans la nuit que fleurissent ces « fleurs - feux », emblèmes probables de la femme qu'un jour masculin trop violent éblouirait et fanerait. .

Liées au passage entre le jour et la nuit, on trouve dans les poèmes d'Anne Hébert de nombreuses occurrences de l'opposition entre la veille et le sommeil. Dans le poème « *Eveil au seuil d'une fontaine* » qui introduit le recueil, l'état de veille est défini par la fin du sommeil :

A l'heure où quittant le sommeil [...]
Je reprends mes yeux ouverts et lucides
Mes actes coutumiers et sans surprises (13)

Le participe présent donne à l'éveil une durée qui place l'action dans un instant presque éternel. Cependant, la fin du sommeil conduit le poète à retrouver ses habitudes de vie éveillée. Les yeux sont non seulement « ouverts », comme il est normal en état de veille, mais aussi « lucides ». On peut penser alors que la clairvoyance du poète est due à la lumière du jour, l'adjectif « lucide » comprenant une racine latine lumineuse. Toutefois, elle est aussi perspicace car elle comprend que l'état de veille est fait d'habitudes banales, sans cesse répétées. C'est presque avec désenchantement que le poète quitte l'aveuglement doux du sommeil.

Dans le poème « *La chambre fermée* », ce n'est pas l'éveil mais le sommeil qui est décrit par le poète :

O doux corps qui dort
Le lit de bois noir te contient
Et t'enferme strictement pourvu que tu ne bouges.
Surtout n'ouvre pas les yeux ! (40)

Ici encore, c'est en fermant les yeux que la magie du sommeil est possible. Néanmoins, cet éveil apparaît comme menaçant puisque l'impératif du dernier vers demande au corps qui dort de ne pas ouvrir les yeux, tout en appuyant ce vœu comme s'il était essentiel. Il semble aussi que ce « sommeil » qui célèbre et chante la douceur du corps soit presque une mort. La couleur sombre du lit, sa matière et sa fonction (« te contient », « t'enferme ») l'apparentent à un cercueil. Mais le poète ajoute « pourvu que tu ne bouges », et le lecteur comprend alors que le lit berce simplement le sommeil - même si l'assoupissement est une imitation de la mort.

Dans *Le Tombeau des Rois*, la dualité entre la veille et le sommeil est très proche de celle qui existe entre la vie et la mort puisque les deux états allongés partagent un même champ sémantique. René Lacôte présente le recueil comme l'écrit d'une « destinée mortelle qui porte en elle le sens et la fascination de la mort » (47). Le titre de l'ensemble des poèmes inclut d'ailleurs le signe de la mort, et celle-ci est tangible dans presque tous les vers d'Anne Hébert. Dans un poème apparemment gai « *En guise de Fête* », les vivants et les morts se font écho, en des vers qui s'apparentent à une comptine enfantine :

Le monde est en ordre
Les morts dessous
Les vivants dessus.[...]
Les morts m'ennuient
Les vivants me tuent (35-36)

Les trois premiers vers qui proclament l'ordre du monde sont ironiques, puisque la forme s'oppose au contenu. Dans le poème ce sont les vivants qui sont dessous les morts ; soit que ces défunts demeurent dans un espace paradisiaque ou infernal surplombant la vie, soit que les vrais vivants s'apparentent aux habitants des tombeaux, dans un monde où les êtres ne seraient plus que fantômes. Parodiant cet ordre du monde, Anne Hébert place le « Je » de son poème dans un ailleurs abstrait, entre la vie et la mort. Mais si la voix poétique s'écrit comme en contact avec tous les êtres, c'est parce qu'elle s'oppose à leur identité, rejetant la compagnie énervante des morts et étant repoussée violemment par les vivants. Le poète « entre » vie et mort, se situe alors dans un quasi « au-delà ». Ce « hors-lieu » est celui du « non-ennui », mais pas du bonheur d'être au monde car le verbe « tuer » (plein d'humour ici puisqu'en opposition avec le substantif « vivants ») peut aussi signifier que les vivants sont des êtres tout aussi mortellement ennuyeux que les morts.

Dans le poème « *Vie de château* », les morts n'habitent pas « sous les vivants » mais sous la surface des miroirs, que Anne Hébert compare à celle de l'eau.

Toujours quelque mort y habite sous le tain
Et couvre aussitôt son reflet
Se colle à toi comme une algue (54)

Dans le reflet de la glace, les morts deviennent présence et en se regardant dans le miroir, l'image du « tu » du texte,

cette autre voix dédoublée d'Anne Hébert, est comme intimement liée à la mort. L'union quasiment marine du corps vivant au corps mort acquiert la sensualité des mouvements des plantes océanes, et la scène prend alors une teinte sensuelle, féminine et visqueuse, qui est celle du glissement de l'algue sur la peau de l'image. Cependant, puisque les morts habitent la surface des miroirs, cette image reflétée est trompeuse pour le poète, et rappelle que chacun porte douloureusement en lui le poids d'un passé décédé. C'est sans doute cette idée d'union entre Eros et Thanatos que souligne René Lacôte, considérant que le poète désire parvenir à « s'unir à la mort et [à] la vaincre dans sa propre vie » (56).

Le recueil d'Anne Hébert qui hésite sans cesse entre le monde des morts et celui des vivants, est une merveilleuse mise en vers d'une dualité essentielle à l'acte de création poétique, celle existant entre la parole et le silence. Pour André Brochu, dans *Le Tombeau des Rois* « c'est la mise en scène des silences, du silence qui s'impose » (44). Le silence n'est pas seulement présent dans certains blancs typographiques, mais aussi dans la simplicité du vocabulaire qu'utilise le poète. Chez Anne Hébert, la problématique du silence relève de ce que Pierre Pagé nomme le « dilemme le plus pénible du poète », un problème de langage puisque ce poète « se sent appelé à dire l'indicible » (98). Pour exprimer cet innommable, le poète a recours à un jeu poétique entre le silence et la parole.

Dans le poème « *La Voix de l'Oiseau* », dont le titre paraît indiquer la parole, le silence surgit de fait du contraste entre la voix présente et l'adjectif « mort » :

J'entends la voix de l'oiseau mort [...]
 L'oiseau chante sa plainte [...]
 De moi à l'oiseau
 De moi à cette plainte
 De l'oiseau mort
 Nul passage
 Nul secours
 Que sa plainte reçue
 Que sa plainte revêtue
 Par la voix intérieure (25-26)

Alors que dans le poème de Paul Verlaine, c'était l'arbre inanimé qui « chantait sa plainte », celle-ci revient dans la poésie d'Anne Hébert, à l'oiseau. L'étrangeté tragique du poème relève du fait que cet oiseau ne peut chanter puisqu'il n'est pas vivant. Or le poète « entend » néanmoins la lamentation de celui-ci. Entre la voix de la mort, et la réalité de la perception par le poète, se trouverait le lieu du silence où pourrait intervenir la création poétique. C'est pourquoi le poète est capable non seulement de « recevoir » ce cri de l'oiseau, mais aussi de se l'attribuer. Si la plainte est « revêtue par la voix intérieure », c'est que le poète fait sienne la tristesse et la lamentation de l'oiseau mort, lui donnant ainsi une nouvelle vie, en lui offrant sa parole. Apparenter la voix à un vêtement que le poète pourrait porter, c'est aussi peut-être en diminuer la profondeur, puisque chacun peut, à son tour, s'attribuer ce chant de manière éphémère, et se vêtir de cette plainte silencieuse d'inquiétante étrangeté.

Dans un autre poème nommé « *Les petites villes* », le silence et la parole sont présents, mais ne sont pas

opposés de manière purement binaire :

Les rues sont sonores de silence
L'écho du silence est lourd
Plus lourd
Qu'aucune parole de menace ou d'amour (28)

Les rues des villes de l'enfance sont paradoxales et insolites, puisque le silence même y est « sonore ». Comme un magicien ou un alchimiste du langage, le poète se réapproprie la notion de silence pour en faire un son, qui a un « écho ». Dans les allées imaginaires du poème, non seulement toutes les paroles – soient-elles mots de colère ou mots du cœur- semblent avoir le même impact sur la mémoire, mais les mots et le silence parviennent à se compléter. Plutôt que de se définir comme un simple arrêt de la parole, le silence est pour Anne Hébert une autre manière d'exprimer toutes les douleurs de la vie, entre « menaces » et « amour ».

A travers le silence des corps enfouis, se déchiffrent dans *Le Tombeau des Rois* tous les efforts d'une mémoire poétique qui recrée le monde avec des mots. Les souvenirs et jeux de mémoire du poète soulignent la dualité psychique existant entre l'âge adulte et l'enfance. Ainsi, dans le poème « *La chambre de bois* », l'enfance est comparée à « un collier désenfilé » qui « s'enroule » dans le cercueil frais qu'est sa chambre :

Chambre fermée
Coffre clair où s'enroule mon enfance
Comme un collier désenfilé [...]
Toute la rivière passe la mémoire (42)

En se souvenant de son enfance, le poète adulte assiste à la corrosion de sa naïveté et de sa candeur. La métaphore banale du temps comme une rivière est revisitée par Anne Hébert, puisque ce petit fleuve peut tant être celui du passé, que les pierres formant le collier de la petite fille en une belle « rivière » de diamants-souvenirs. Se souvenir c'est pour le poète à la fois détruire les créations enfantines et laisser l'image de l'enfant dans le noir du tombeau. La mémoire n'est alors en rien salvatrice, mais elle permet à Anne Hébert de mieux comprendre son identité ainsi que le sens de sa vie.

Dans « *Une petite morte* », l'enfance et l'âge adulte semblent résonner de la même voix morbide :

Nous menons une vie si minuscule et tranquille
Que pas un de nos mouvements lents
Ne dépasse l'envers de ce miroir limpide
Où cette sœur que nous avons
Se baigne bleue sous la lune
Tandis que croit son odeur capiteuse (48)

Le « nous » pouvant représenter tout à la fois le lecteur et le poète est une parole adulte, dont la vie lente, insignifiante, et calme s'oppose avec celle de la jeune fille ou de l'enfant de l'autre côté du miroir. Anne Hébert décrit « cette sœur », cette « Alice » ressuscitée, comme sachant seule dépasser les apparences et profiter des beautés de la nature,

celles de l'eau et du paysage sélénique. Cependant, « l'envers » du miroir peut aussi être le monde des morts où la jeune noyée, nouvelle Ophélie, ne serait qu'un cadavre bleui. Si le monde de l'enfance - opposé à l'âge adulte bien trop placide - est celui du merveilleux et du fantastique, le poète paraît assassiner ici son innocence passée. La sœur serait une image d'elle-même, dont la couleur pourrait symboliser à la fois celle de la mort et celle de la luminosité magique de l'astre lunaire. Quant à l'odeur, elle renvoie tant au parfum troublant, sensuel et enivrant du corps nu de la jeune fille qui nage, qu'à l'exhalaison putride d'un cadavre en décomposition. Si le poète paraît regretter la magie de l'enfance, elle aime également jouer avec l'idée de la mort de cette « sœur » qui n'est plus elle.

Une autre dualité essentielle dans *Le Tombeau des Rois* est celle existant entre l'intérieur et l'extérieur. On pourrait penser que l'extérieur serait lié à l'universalité, et l'intérieur à un intime solitaire. Car, bien que désespérément seule, Anne Hébert donne à ses poèmes une dimension universelle, celle de la tristesse partagée qu'André Brochu décrit comme l'« expression du drame humain qui concerne chacun d'entre nous » (52). Cependant, comme le rappelle le même critique, cette dualité entre un intime et un « hors-soi » est davantage liée au travail de la représentation et de la création du corps qu'à celui d'une ouverture sur le monde puisque « l'imagination du corps chez Anne Hébert comporte souvent [une] subversion intérieur/extérieur » (48). On retrouve cette dualité dans de nombreux poèmes du recueil. Ainsi, dans « *Un Mur à peine* » le décor créé par le poète ébauche un lieu intime et protecteur :

Un mur à peine
 Un signe de mur
 Posé en couronne autour de moi
 Je pourrais bouger[...]
 Gagner l'univers (37)

Plus qu'un véritable « mur » qui séparerait l'extérieur hostile d'un intérieur défenseur, le poète s'entoure ici de « signes ». Ce sont donc les mots eux-mêmes dans leur forme la plus brute qui protégeront Anne Hébert, l'habillant d'une « couronne » royale ou mortuaire. Les mouvements du poète ne sont plus possibles qu'au creux de cet intime, comme si l'absence d'écrits la paralysait. C'est aussi paradoxalement en s'enfermant qu'Anne Hébert déclare pouvoir « gagner l'univers » et s'ouvrir vers l'extérieur. Ainsi que le souligne Neil B. Bishop, « Les poèmes [...] du *Tombeau des Rois* évoquent quelquefois l'exil spatial cinétique, mais ils ont le plus souvent recours au motif de l'exil interne, de la clausturation » (138). L'enfermement pour Anne Hébert est donc celui de l'exil en soi-même, du retour vers l'intime que permet la création poétique.

Le poète dépasse de nombreuses autres dualités dans ce recueil, qu'il s'agisse de l'opposition entre l'espoir et le désespoir ou de celle entre le passé et le présent –liée au travail de la mémoire et au passage de l'enfance à l'âge adulte. Toutes ces dualités, qu'il paraît simple de présenter sous la forme d'oppositions, n'en sont pas chez le poète. S'intéressant tant au corps qu'à la mémoire Anne Hébert parvient de fait à dépasser la vision duale du monde qui lui a été imposée par le poids de l'histoire. Comme le note Kelton W. Knight, chez le poète « nature and memory are clearly in league with each other to help the poet confront, understand and transcend the forces that limit the vision of

her personal identity » (6). C'est donc à une véritable redécouverte d'elle-même qu'Anne Hébert accède. Si elle apparaît alors comme dépossédée, elle peut renaître au monde - ayant survécu aux ténèbres du tombeau grâce à la force du langage et au poids des silences.

Pour dépasser les simples dualités du monde où elle vit, Anne Hébert a recours à des symboles. Ceux-ci, en parfait accord avec l'étymologie du mot, servent à réconcilier les opposés et à donner à l'univers une nouvelle unité. Les trois symboles principaux, que l'on retrouve dans presque tous les poèmes du recueil sont l'eau, la main et l'oiseau. Ces trois mots sont visibles et reconnus par leur répétition. Comme le remarque Paul Wyczynski, « une lecture permet de découvrir que l'auteur emploie avec prédilection trois symboles-signes : eau, mains et oiseau » (152). Ces symboles sont aussi « signes » car ils marquent les poèmes, comme des petits cailloux sur le chemin du Petit Poucet du conte, et c'est sans doute en les suivant à travers le recueil que le lecteur peut, avec le poète, ressusciter du tombeau final.

L'eau est omniprésente dans les poèmes, qu'elle soit l'eau des fontaines, celle des larmes ou celle de la pluie. Paul Wyczynski remarque ainsi que « L'eau dans toutes ses manifestations imprègne le paysage » (159). L'eau est un symbole aux multiples facettes, qui représente tout à la fois la solitude du poète, la féminité fluide, l'écoulement du temps et le travail de la mémoire-rivière. Dans « *Les Grandes Fontaines* », Anne Hébert écrit d'ailleurs « Solitude éternelle solitude de l'eau » (18), mêlant l'idée de sa solitude à celle d'un temps suspendu et stagnant. La symbolique de l'eau permet aussi au poète des jeux de lumière et d'ombre, ainsi que des images de reflet. C'est pourquoi la surface des miroirs est souvent comparée à celle des fontaines. Par ce symbole, Anne Hébert peut parvenir à dépasser les simples dualités d'ombre et de lumière, de vie et de mort, de passé et de présent. L'image de l'eau, fluide et fraîche est aussi une merveilleuse manière très poétique de représenter le nouvel éveil au monde que permettent la création et le retour sur soi.

La création poétique est aussi symbolisée par les mains. Selon l'étude de Kelton W. Knight, qui constate que dans les vingt-sept poèmes du *Tombeau des Rois*, on trouve quarante-cinq références, directes ou indirectes aux bras, doigts et mains, « hand imagery and its connection to the art of writing is central to the understanding of Anne Hébert's quest for personal identity » (11). Les mains permettent de parvenir à créer et écrire la poésie, amenant donc à l'union entre le passé mort et le présent vivant. C'est en écrivant avec ses mains que le poète parviendra à découvrir sa propre identité. Les mains sont aussi une partie du corps qui sert de jeu pour l'enfant des poèmes et qui est alors plantée dans le sol, pour renaître peut-être après s'être décomposée. A l'image du poète elle-même, les mains peuvent donc se métamorphoser et survivre à la mort comme au poids du passé. Ainsi que le remarque Paul Wyczynski « Le mot 'mains' possède [...] chez Anne Hébert sa signification propre. Il assure l'expression des sentiments les plus

divers, les désirs qui ne renoncent pas facilement à leur droit au mystère » (156).

Quant à l'oiseau, c'est un symbole tout aussi complexe et apte à dépasser les dualités. Selon Lucille Roy par exemple, « L'image de l'oiseau représente [...] tout ce qui est le plus secret chez le poète, les sensations profondes dévoilées par la lumière » (27). Comme l'eau, l'oiseau permettrait au poète de jouer avec des effets de lumière et d'exprimer les impressions que ces lumières donnent à la vie. Pour Paul Wyczynski, « L'oiseau, signe évocateur, caractérisé par sa mobilité, se charge de projeter le rêve dans l'espace et de lui conférer plusieurs significations distinctes » (166). L'oiseau serait un lien avec le merveilleux de l'enfance et avec la mobilité des sensations vitales. C'est pourquoi sans doute, lorsque l'oiseau est mort, c'est le poète qui prend sa voix et qui chante pour lui sa plainte oubliée. L'oiseau serait alors également une image du poète, qui souffre, chante, crée et survit par sa voix.

La poésie d'Anne Hébert possède cette qualité rare -et presque magique- de transformer notre vision habituelle du monde. Comme le remarque Paul Wyczynski, cette « poésie atteint [...] au haut degré de la résonance individuelle, abondamment nourrie du mystère de la nature féminine » (156). Les mots du poète, simples et presque naïfs mais toujours très intimes, ont donc un écho personnel en chacun, et dévoilent au creux des vers les sanglots et les rires d'une femme qui comprend la nature et le temps. La poésie d'Anne Hébert est une poésie du creux, de cet intérieur doux et protégé qui enferme mais qui calme, comme la mère berce son enfant au creux de son ventre.

Il semble alors judicieux de penser que les vers du poète sont très féminins, voire même féministes. René Lacôte rappelle d'ailleurs que « c'est une hantise pour le poète que cette conscience d'avoir été depuis toujours dépossédée » (52). Anne Hébert est en effet l'enfant d'un Canada meurtri par les dépossessions et les guerres. C'est sans doute pourquoi, comme le souligne Neil B. Bishop « dans *Le Tombeau des Rois*, le pays est indéterminé (ne renvoyant pas explicitement à un pays hors du texte) » (53). Hors de toute nation réelle, rejetant l'histoire sanglante et coloniale de son pays, le poète refuse peut-être également la domination des hommes. Si elle est dépossédée, c'est alors parce que ceux-ci se sont, indirectement, emparés de la parole et du pouvoir des mots. Ne lui reste ainsi que la puissance du silence –qu'elle parvient à transcender- le détournement des dualités manichéennes masculines et la force analogique des symboles qui renouvellent merveilleusement la parole et la vie.

Ouvrages cités

Bishop, Neil B. *Anne Hébert, son Oeuvre, leurs Exils*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

Brochu, André. *Anne Hébert. Le Secret de Vie et de Mort*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2000. 44-55.

Hébert, Anne. *Le Tombeau des Rois*. Paris : Editions du Seuil, 1960.

Knight, Kelton W. *Anne Hébert, In Search of the First Garden*. New York : Peter Lang Publishing, 1998. 6-17.

Lacôte, René. *Anne Hébert*. Paris : Editions Pierre Seghers, 1969. 44-58.

Lemieux, Pierre-Hervé. *Entre Songe et Parole. Structure du Tombeau des rois d'Anne Hébert*. Ottawa : Editions de l'Université d'Ottawa, 1978.

Pagé, Pierre. *Introduction à l'Oeuvre d'Anne Hébert*. Ottawa : Editions Fides, 1965. 94-101.

Roy, Lucille. *Entre la Lumière et l'Ombre. L'Univers poétique d'Anne Hébert*. Québec : Editions Naaman, 1984.

Wyczynski, Paul. « L'Univers poétique d'Anne Hébert » *Poésie et Symbole*. Ottawa : 1965. 149-185.