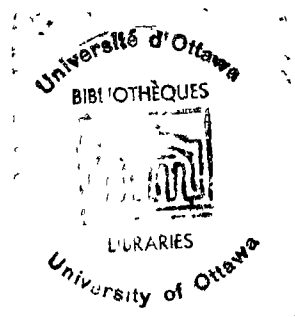


Le Tombeau des Rois d'Anne Hébert
et l'Introspection
par Gustave Sincennes

Thèse présentée à la Faculté des
Arts de l'Université d'Ottawa en
vue de l'obtention d'une maîtrise
ès arts en français.



Montreal, Québec, 1960.

*il a été corrigé
le 20 mars 1969
M. Hébert
Sincennes*

UMI Number: EC56022

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI[®]

UMI Microform EC56022
Copyright 2011 by ProQuest LLC
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

RECONNAISSANCE

 Nous tenons à exprimer toute notre gratitude à
Monsieur Paul Wyczynski dont les conseils et les encourage-
ments nous furent d'un très grand secours.

INTRODUCTION

La connaissance poétique. Le poème. La sensation.
La rêverie. L'archétype et l'image. Thème et motifs.
Plan.

1. La connaissance poétique.

Contrairement à la connaissance scientifique ou philosophique qui dessine de grandes voies dans le réel afin de le mieux comprendre, la poésie est une connaissance synthétique, globale; elle unit le poète au monde et le poète qui se cherche à travers le monde reconnaît la nature qui est en lui. Il se sait de la même race que les êtres ou les forces "qui composent (...) le visage de la nature¹". Aussi, cette connaissance ressemble-t-elle à celle de l'enfant où le "moi participe à tout ce qu'il rencontre; tout est, pour ainsi dire, assimilé par l'activité intime et doué par elle de vie et de conscience²". Le poète, au contact de la nature, se sent chez lui comme si entre la nature et lui, s'établissait une communion mystérieuse qui fait taire ses facultés raisonnantes. Ainsi, après s'être mis à l'écoute de ses sens et de son imagination, le poète veut le poème, la poésie veut le chant.

1 Mikel Dufrenne, La Poétique, Paris, P.U.F., 1963, p. 148.

2 Jean Onimus, La Connaissance poétique, Paris Desclée, De Brouwer, 1966, p. 51.

2. Le poème.

Si toute personne peut, théoriquement, ressentir le plaisir qui naît de la connaissance poétique, seuls quelques uns peuvent le traduire verbalement, et avec art. Le poème, en effet, n'est pas la poésie simplement ressentie; il en est la manifestation, une traduction au sens étymologique du mot car il conduit à travers la poésie. C'est même l'expression d'une traduction, le dévoilement d'un dévoilement. Le poème voudrait tout dire mais comment les mots qui servent les idées pourraient-ils chanter le monde? Heureusement, pour le poète, les mots sont des signes, des noms propres, des noms sacrés qui, grâce à leur teneur émotive, contiennent toutes les joies, toutes les peines de l'humanité.

3. La sensation.

Mais, bien avant que le poème ne soit écrit, le poète doit d'abord connaître le monde par ses sens. Non seulement l'espace cosmique sera-t-il nommé, décrit, qualifié, il sera le portrait de l'artiste. Un poète heureux ne sent que le frisson de la vie, un poète malheureux ne voit que les ténèbres; si le paysage chante, son âme chante, si les saules pleurent, le coeur en fait autant.

4. La rêverie.

Une fois le réel saisi par les sens, le poète approfondit la sensation, n'écoute que la sensation; l'imagination se réveille et mène le poète dans le féerique pays de la rêverie. Le monde extérieur qui va à la rencontre de l'être, s'enrichit de significations multiples, "acquiert une force nouvelle de rayonnement"¹. Par la rêverie, l'âme découvre l'épaisseur du réel comme elle découvre les liens qui l'unissent au monde en la "mettant en confiance dans l'univers"².

La rêverie poétique (...) est ouverture à un monde beau, à des mondes beaux. Elle est un non-moi, qui est le bien du moi, le non-moi mien. C'est ce moi-mien qui enchante le rêveur et que les poètes savent nous faire partager³.

5. L'archétype et l'image.

La rêverie, chez le véritable poète, prendra forme dans le poème qui, à son tour, doit provoquer, chez le lecteur, une rêverie analogue. Ce lien mystérieux entre ces

¹ Paul Wyczynski, Le Langage des Arbres, in Poésie et Symbole, Montréal, Déom, 1965, p. 189.

² Gaston Bachelard, La Poétique de la Rêverie, Paris, P.U.F., 3e éd., 1965, p. 7.

³ Idem, *ibid.*, p. 12.

deux personnes, le poète et le lecteur, semble se faire au niveau de l'archétype, c'est-à-dire de l'"image primordiale qui est comme l'intuition qu'a l'instinct de lui-même"¹. La lumière, le soleil, le gouffre, le feu, le fils, la mère, le père, l'arbre, la demeure, le centre sont ces grandes images qui se retrouvent en tout homme, et "ce qui les caractérise c'est qu'elles sont indéçises et pressantes, inintelligibles et lourdes de sens"². L'image, comme procédé rhétorique ou stylistique pourrait bien être le reflet d'un archétype, une ressemblance ou une opposition que le poète établit à un niveau personnel, d'où l'incessante création d'images; le symbole qui n'est qu'une image parmi tant d'autres, serait un "rapprochement (qui) indique le rapport qui existe entre le signe et la chose qu'il signifie et qu'il est destiné (...) à faire connaître"³. Il est toujours ambivalent, justement parce qu'il est une création personnelle et esthétique alors que l'archétype, lui, n'a toujours qu'une seule signification qui se retrouve en chaque être humain. La recherche des archétypes qui soutiennent

1 J. Jacobi, Complexe, Archétype et Symbole, Paris, Delachaux et Niestlé, 1961, p. 35.

2 Mikel Dufrenne, Le Poétique, p. 126.

3 Gilbert Durand, Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, P.U.F., 1963, p. 53.

les images, les symboles en particulier, peut donc éclairer une oeuvre d'une façon tout à fait singulière.

6. Thème et motifs.

Les images, si importantes soient-elles, ne constituent pas l'essence de la poésie. Un bon poème ne peut être une suite d'images plus ou moins éblouissantes, elles doivent s'inscrire dans le vécu; elles sont un reflet de l'être, un véritable faisceau de signification qui est "la prolongation d'une durée intime dans un univers de mots et d'images¹". C'est ainsi que le thème commande toute une constellation d'images qui se regroupent autour des différents motifs qui nourrissent le thème, moyen de "transposition que le poète invente pour que son aventure intérieure s'exteriorise et fixe sa qualité (...). C'est dans le monde de l'expression que le thème poétique trouve sa preuve, pareil à la sève des racines épanouies dans les branches²". Les motifs reflètent donc les aspects multiples d'un thème, ils sont autant de jets lumineux qui révèlent le thème, l'enrichissent et lui donnent vie.

1 Paul Wyczynski, Emile Nelligan, Montréal, Fides, 1967, p. 65.

2 Idem, *ibid.*, p. 65.

7. Plan.

Partant de ces considérations, nous avons voulu analyser les mouvements de l'introspection dans le Tombeau des Rois. En effet, grâce à une conscience réflexive lucide, la poétesse¹ découvre l'importance de l'amour et de la mort, thèmes qui dominent nettement dans ce recueil. Dans le premier chapitre, l'étude du JE et de son expression fera découvrir les visages d'une femme qui vibre au diapason d'un monde frémissant, ou encore, d'une femme qui crie devant le vertige d'une existence que la mort marque irrémédiablement de ses traits fatidiques. A travers les motifs de l'arbre, des mains, du soleil, du feu et des oiseaux, le deuxième chapitre révélera les différents aspects du thème de l'amour; le dernier traitera du thème de la mort vue à la lumière des motifs de l'eau, de la maison, de la chambre, de l'île et de la caverne qui, par une symbolique propre à l'auteur, évoquent la mort d'abord désirée sous la

¹ Dans ce travail, les mots poète, poétesse, auteur, ne se réfèrent aucunement à la personne d'Anne Hébert, ils sont un renvoi au JE qui s'exprime dans le Tombeau des Rois.

forme de la solitude puis comme un moyen d'oublier un amour jugé trop amer. Enfin, la conclusion, nous permettra de mettre en relief l'enchevêtrement des deux thèmes en un seul mouvement introspectif.¹

¹ Anne Hébert est née à Sainte-Catherine de Fossambault, près de Québec, le 1^{er} août 1916. Elle connaît une jeunesse assez solitaire, ne rencontrant que quelques amis dont son cousin Hector de Saint-Denys Garneau qui mourra en 1943. Elle a publié trois recueils de poésie:

Les Songes en équilibre, Montréal, Les Editions de l'arbre, 1942, 160 p. (épuisé)

Le Tombeau des Rois, Québec, Institut littéraire du Québec, 1953, 78 p. (épuisé)

Poèmes (Première partie: Le Tombeau des Rois, deuxième: Le Mystère de la Parole), Paris, Seuil, 1960, 110 p.

Elle a également fait paraître un recueil de contes, un roman et deux pièces de théâtre; cf. Pierre Pagé, Anne Hébert, Montréal, Fides, 1965, p. 171-172.

CHAPITRE PREMIER

LE JE POETIQUE ET LE LANGAGE

Poésie et sensation. Les prédicables. Définition du je. La connaissance. L'ouïe. Le regard. Le toucher. L'agir. Le jeu. L'autre. L'approfondissement de la sensation. La connotation. Les mots-relais. Le vocabulaire (noms, adjectifs, verbes). Conclusion.

1. Poésie et sensation.

Que ce soit le poète qui donne un sens subjectif au monde ou que ce soit le monde qui possède en lui-même tous les sens que les poètes lui donnent, un fait fondamental demeure: la poésie est une rencontre de l'homme et du monde, "une rencontre continuée, une rencontre qui se développe en contemplation¹". Le poète, grâce à des harmoniques qui proviennent de son être tout entier, s'identifie au réel et, refusant de l'utiliser, s'enchanté à saisir toutes ses significations dans leur fraîcheur originelle. Le poète entre ainsi dans un monde au visage toujours nouveau, un monde où les choses existent avec lui. Cette connaissance, contrairement à la connaissance scientifique qui "nous exclut nous-mêmes afin de nous mettre à l'étude des choses²", permet "une connaissance lourde de tout ce que la nature (...) apporte³" et de tout ce que le poète y ajoute lui-même. Il va sans dire que dans cette connaissance, la sensation joue un rôle important. Le poète n'est-il pas, d'ailleurs, un homme pour

1 Jean Onimus, La connaissance poétique, Paris, Desclée, De Brouwer, 1966, p. 103.

2 Idem, ibid., p. 36.

3 Jean Darbellay, Le Poète et la Connaissance poétique, St-Maurice, Ed. de l'Œuvre de St-Augustin, 1945, p.224.

qui l'acuité des sens est essentielle! Il doit voir, écouter, toucher, sentir, goûter plus que tout autre. Les sens, en effet, seuls permettent d'appréhender le monde, c'est-à-dire le "réel ordonné à la vie singulière d'une conscience percevante et centrée sur l'expérience d'un être singulier¹".

2. Le monde des sens.

Quelle méthode fallait-il employer pour découvrir la conscience percevante de l'auteur du Tombeau des Rois? Une première enquête statistique des prédicables, c'est-à-dire des sujets ou thèmes phraséologiques² a permis de constater que le je jouissait d'une situation privilégiée. Il possède, en effet, (voir tableau I) une fréquence de 17%, la plus élevée d'ailleurs. Si on y ajoute les prédicables qui sont autant de je déguisés, la fréquence monte à 40%: nous et femme sont, en effet, une généralisation, un agrandissement poétique du je tandis que eau et ile sont des motifs qui évoquent, eux aussi, le je. La classification des verbes accompagnant le prédicable je peut donc, d'une part, déterminer l'importance relative accordée à chaque sens comme elle peut, d'autre part, déterminer aussi bien la nature du

1 Mikel Dufrenne, Le Poétique, Paris, P.U.F., 1963, p. 148.

2 Henri Morier, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, Paris, P.U.F., 1961, p. 454.

TABLEAU I

Les prédicables

Femme		Homme	
je	17%	il	6%
nous	9%	tu	1%
femme	5%	toi	4%
eau	7%	arbre	2%
ile	2%	homme	1%
		oiseau	3%
		quelqu'un	2%
		roi	1%
TOTAL	40%		20%
ERREUR-TYPE	1.2%		

monde tombant sous chaque sens que l'espace de ce monde. Par ailleurs, le relevé des prédicables démontre aussi que la présence du masculin est assez importante: le tu, le il et le toi ont une fréquence de 11% et si leur sont ajoutés les motifs qui rappellent le masculin, la fréquence s'élève à 20%. Comme l'erreur-type, d'après nos calculs statistiques, n'est que de 1.2%, il appert que la présence du je domine nettement dans ce recueil, (entre 38.8% et 41.2%) et qu'il est suivi de près par l'ensemble du tu qui oscille entre 18.8% et 21.2%. L'analyse des propos du je, un propos étant "le membre d'une proposition par lequel on exprime, à propos d'un objet quelconque, ce que l'on tient à dire¹", pourra jeter des lumières sur le monde du poète, celle des propos du tu pourra en faire autant sur celui de l'amant et, enfin, il sera possible de voir quelles relations s'établissent entre ces deux prédicats. Le tableau II indique, par contre, que les propos, c'est-à-dire ce que l'on tient à énoncer² sur un sujet, en l'occurrence, le je, gravitent autour de

1 Henri Morier, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, Paris, P.U.F., 1961, p. 308.

2 Idem, ibid., p. 308.

quelques notions essentielles à la compréhension de l'être et du monde du poète. D'abord, ce dernier donne une définition de lui-même, il dit ensuite son besoin de connaître ou d'ignorer alors que certains propos expriment des sensations tactiles, visuelles ou auditives et que d'autres manifestent un fort désir de sortir de soi, d'aller à la rencontre de l'autre. La définition du je occupe une fréquence de 5, la même que celle du besoin de connaître ou d'ignorer; le toucher, la vue et l'ouïe ont une fréquence de 13 alors que les verbes d'action en ont une qui s'élève à 37, dont un total de 20 uniquement pour le jeu. Ce tableau montre donc que le visage du poète se dessine à partir d'identification, d'une définition de lui-même, pour accéder, après avoir passé par le monde des sens, au monde de la connaissance. L'action, enfin, semble nécessaire au don qui se traduit sous forme de jeu, sorte de rite créé par le poète.

3. La définition du je.

Le je s'identifie d'abord à "l'île noire"¹, évocation de la solitude et de l'éloignement alors que "le bois ancien"² dont elle est cernée, rappelle la chambre fermée,

1 TR., p. 25.

2 TR., p. 43.

TABLEAU II
Fréquences des propos du JE

I	La définition du <u>je</u>		
	Etre	6	
II	Le monde de la connaissance		
	Ignorer	3	
	Connaître	2	5
III	Le monde de la sensation		
	Sentir	3	
	Regarder	5	13
	Entendre	5	
IV	Le monde de l'action		
	Agir	5	
	Donner- retenir	6	
	Sortir- descendre	5	17
	Aimer	1	
V	Le monde du jeu		
	Vivoter	4	
	Jouer	16	20

les souvenirs pénibles, l'emprisonnement, le repliement sur soi qui favorise le regard introspectif. Aussi, dans la définition qu'elle donne d'elle-même, la poétesse se présente-t-elle comme une "fille maigre¹", "nue et noire²" qui ne vit que d'une demi-vie.

Il y a certainement quelqu'un
Qui m'a tué³

Cette demi-vie qui ressemble à une demi-mort provient d'une blessure non encore guérie et imputable au souvenir d'un amant mort qui l'a vouée, elle qui n'a que de "beaux os⁴", à la solitude d'une chambre étroite; recluse dans cet espace, la poétesse vit donc sous "l'arbre amer⁴" de la chambre, du souvenir de cet homme, de ses désirs et de sa passion.

4. Le désir de connaître.

Le désir de connaître, chez le poète, se manifeste d'abord négativement et s'apparente à la solitude qui coupe l'être du monde.

1 TR., p. 33.

2 TR., p. 43.

3 TR., p. 51.

4 TR., p. 33.

Je ne déchiffre aucun mystère¹
 (...)
 Je ne sais où l'on a mis
 Les corps figés des oiseaux²
 (...)
 Et je ne sais quelle nuit secrète³(...)

Ce repliement qui permet un moment d'ignorer le chant de l'amour, qui permet un moment de fermer les yeux sur le malheur n'est pas une façon d'être présent au monde car la véritable connaissance lui fait découvrir l'aridité de la vie, la solitude, la souffrance.

Sept fois, je connais l'étau des os
 Et la main sèche qui cherche le cœur
 pour le rompre⁴.

Mais la connaissance reste aussi un moyen de rencontre avec l'autre, avec l'amour.

Aveugle je reconnais sous mon ongle
 la pure colonne de ton cœur dressé⁵

5. L'ouïe.

Dans le monde de la sensation, l'oreille permet d'écouter ou bien sa propre vie ou bien celle du monde.

1 TR., p. 24.

2 TR., p. 28.

3 TR., p. 37.

4 TR., p. 61.

5 TR., p. 58.

Dans le Tombeau des Rois, la perception auditive permet, d'une part, de découvrir le monde intérieur.

J'entends mon coeur
Qui s'illumine et s'éteint
Comme "phare" 1.

Cependant, le rôle de l'ouïe ne s'arrête pas là; il est un moyen de découvrir l'autre réalité, celle du monde cosmique évoqué notamment par les arbres.

J'entends le bruissement des peupliers².

Le poète, à l'écoute de la vie, adopte l'attitude de celui qui veut tout entendre et qui approche "toutes les portes de (son) oreille³", attitude de celui qui veut comprendre le monde. Parfois le sens de l'ouïe réveille un souvenir pénible, le lourd passé, ranimé par un cri sinistre.

J'entends la voix de l'oiseau mort
Dans un bocage inconnu 4

6. Le regard.

Le regard, contrairement à l'ouïe, ne se porte que très peu sur le monde extérieur et lorsqu'il le fait, c'est la présence de la mort qui apparaît dans toute sa dure réalité. En effet, lorsque le poète descend dans le tombeau

1 TR., p. 24.

2 TR., p. 25.

3 TR., p. 27.

4 TR., p. 25.

des rois, l'oeil voit "luire ces pierres bleues incrustées" "à même les noirs ossements¹". Mais, en général, le regard est tourné vers le moi; le désir de refoulement y est alors manifeste à plusieurs endroits. La poétesse "ferme les yeux pour la continuité de la nuit²", elle regarde "les glaces profondes³", elle se "mire⁴" et c'est alors que se dessine, dans la nuit du moi, tout le drame personnel du poète dont le regard projeté à l'intérieur refuse presque totalement la réalité extérieure.

7. Le toucher.

Le monde du toucher, chez notre auteur, se confond plus facilement avec la sensation plus générale du frisson, à la fois frisson intérieur et vibration physique qui se répand sur la vie intime de l'être. Dès le premier poème, la sensation du toucher, au contact de l'eau, éveille un long frisson qui n'est pas sans analogie avec l'amour.

1 TR., p. 60.

2 TR., p. 24.

3 TR., p. 54.

4 TR., p. 17.

Et je sens dans mes doigts
 (...)
 Jusqu'à l'attache de l'épaule
 Sourdre un geste
 Qui se crée
 Et dont j'ignore encore
 L'enchantement profond¹.

Dans un autre poème, elle reçoit le "tremblement (de l'autre) comme un don²" et, dans l'avant-dernier poème, la sensation de douceur est tellement agréable qu'elle déclenche la rêverie érotique.

Se douceur que j'invente pour dormir³
~~Je~~ l'imagine si juste que je défaille³

La sensation tactile ne demeure donc pas une simple sensation; elle s'enrichit presque aussitôt de résonances intimes; celles-ci atteignent les fibres les plus secrètes de l'être et elles provoquent des réactions qui non seulement se situent à la surface, au niveau des vibrations nerveuses, mais qui s'épanouissent au plus profond de la sensibilité féminine. L'eau, le tremblement de l'ament, le bruit de la soie, pour ne citer qu'eux, auront le privilège, lorsque saisis par le sens du toucher, de remettre en branle les forces imaginatives et de faire vibrer toute la nature féminine de la poétesse.

1 TR., p. 14.

2 TR., p. 34.

3 TR., p. 58.

8. L'agir.

Après s'être défini, le je veut s'exprimer par l'action et spécialement par l'action de sortir, sortir de soi afin d'aller à la rencontre de l'autre.

Je pourrais bouger
Sauter la haie de rosiers,
L'enlever comme une bague
Pressant mon coeur

L'éclatement qui permet d'aller vers le monde appelle le don, geste qui procure, en lui-même, une joie indescriptible. Ce don, total et comme nécessaire, est beaucoup plus qu'un palliatif; il est la voie qui conduit à la libération de l'être. Le don reçu, comme par une vertu magique, perd son maléfice. En offrant ses "petites villes²", c'est la partie qui ressemble le plus à la mort qu'elle ^{pitère} offre à son amant. Et si l'amant, en acceptant le don de son amour, pouvait donner le goût de vivre!

Comprends-tu le présent redoutable³?

Il est remarquable que le mot aimer n'apparaisse qu'une fois:

J'aime un petit bougeoir vert⁴

Il est significatif aussi que cet amour se porte sur un objet qui appartient au monde de la chambre fermée. Cet

1 TR., p. 37.

2 TR., p. 27.

3 TR., p. 28.

4 TR., p. 43.

euphémisme ne rend que plus manifeste le besoin d'amour qui s'exprime dans d'autres poèmes comme La Voix de l'oiseau, la Fille maigre, un Bruit de Soie et la finale du Tombeau des Rois¹.

9. Le jeu.

Dans cette recherche du sens de la vie, le jeu tient une place importante. Pour sortir d'une vie trop banale, d'une vie repliée sur elle-même "comme une île noire"², il faut que le jeu permette l'oubli des "actes coutumiers"³. Si, à un certain moment, le je accepte les gestes monotones, bientôt, cependant, il les refuse pour s'adonner à une aventure où le jeu, rite secret, fascine la vie et l'apprivoise afin qu'elle dévoile son vrai sens. L'auteur joue avec les "petites villes"⁴ fermées comme la solitude et la mort, avec ses os⁵, avec ses yeux remplis de larmes⁶; c'est, en somme, avec elle-même, avec ce qui ressemble le plus à la mort

1 TR., pp. 25,33,57 et 61.

2 TR., p. 25.

3 TR., p. 13.

4 TR., p. 27.

5 TR., p. 33.

6 TR., p. 36

(ses os, ses ongles) et avec, d'autre part, ce qui ressemble le plus à la vie, ses yeux. D'autres fois, la profondeur du gouffre l'hypnotise et, pour un moment, le vertige lui fait oublier son étouffement, son dégoût, sa misère.

Rouler dans les ravins de fatigue
 Sans fin
 Sans reprendre haleine
 Prise dans ses cheveux
 Comme dans des bouquets de fièvre¹

Parfois le jeu devient plus qu'un moyen d'oublier la monotonie de la vie, la difficulté de vivre. L'imagination se prend à son propre jeu et traduit alors avec force les aspirations de la nature féminine. Dans la Fille maigre, le je se propose de saisir son amant et désire être possédé comme dans un "reliquaire d'argent"². Grâce aux pouvoirs bénéfiques de l'imagination, la poétesse pourra apprivoiser la vie et, malgré la blessure des "prunelles crevées"³, elle pourra vibrer à la promesse d'une aube. Ainsi, le jeu qui débouche sur les désirs secrets de la femme, permet de découvrir le sens de la vie et l'importance de l'amour.

Ainsi les propos du prédicable je définissent le moi du poète comme ils permettent de découvrir, en plus de

1 TR., p. 55.

2 TR., p. 33.

3 TR., p. 61.

l'importance du don et du jeu, l'espace du monde du poète. Monde étroit, noir comme le monde intérieur ou monde rempli de frissons à l'image de l'amour, deux mondes, deux mouvements du je, deux rencontres, celle de la vie comblée par l'amour et celle de la mort, du fatidique destin.

10. L'autre.

Le pronom personnel tu n'est employé que quatre fois dans le Tombeau des Rois. Dans un recueil où la présence de l'ament est si importante, c'est donc dire la réserve presque pudique de l'auteur, réserve, d'ailleurs, qui donne tant de force à son symbolisme. Il faut chercher la présence du tu, à travers, non seulement les sujets, mais aussi à travers les compléments, sous les mots homme, quelqu'un et amant.

11. Le responsable.

Dans son malheur, la poétesse cherche, plus ou moins consciemment, quelqu'un à accuser. Et pourquoi fait-elle semblant de douter? Elle sait fort bien que c'est cet amour qui l'a emprisonnée dans la chambre fermée qu'est la vie, elle sait très bien que c'est lui qui l'a blessée. Comme si elle voulait que ce fût un autre qui soit responsable, elle n'osera pas blâmer, elle s'interroge.

Qui donc m'a conduite ici?
 (...)

 Quand est-ce que cela s'est fait?
 (...)

 Qui donc a dessiné la chambre?
 (...)

 Qui donc a pris la juste mesure
 De la croix tremblante de mes bras étendus¹

Et dans un autre poème, la sourde accusation revient et s'accentue. Car en s'en allant

Sur la pointe des pieds
 Sans rompre sa danse parfaite²

il a non seulement oublié "d'effacer la beauté du monde"³,
 il a permis la douleur d'une "passion perdue"⁴, il fut l'occasion de la plus grande douleur, du drame de l'amour.

12. Le rêve évanoui.

Dans un merveilleux instant de rêverie très exaltant l'ament apparaît transfiguré par l'amour. Il est vivant, il marche, il bouge⁵ et, pour un moment, semble combler un immense besoin d'aimer.

1 TR., p. 39.

2 TR., p. 51.

3 TR., p. 51.

4 TR., p. 51.

5 TR., p. 34.

Je reçois ton tremblement
 Comme un don¹
 (...)
 Tu trembles et luis comme un miroir
 Tu m'offres le soleil à boire²

Le poète, oubliant toute réalité, ne retient que "la pure colonne (du) coeur dressé³" de l'amant et quand il découvre le réel, la distance entre les "doigts de sable⁴" de l'amant disparu et les "paumes toutes fleuries⁵" qu'est son attente amoureuse, le retour à la réalité est accablant. Là, elle découvre que, malgré tout désir, cet amant n'est plus, qu'il est "homme de sel⁶" et qu'elle tient entre ses mains la tête d'un mort.

Nous tenons d'étranges lourdes têtes d'amants
 Qui ne sont plus à nous⁷

La poétesse se retrouve seule, seule avec son amour, seule avec son drame.

1 TR., p. 34.

2 TR., p. 57.

3 TR., p. 58.

4 TR., p. 58.

5 TR., p. 58.

6 TR., p. 44.

7 TR., p. 53.

13. L'approfondissement
de la sensation.

Les sens, chacun selon leur fonction, permettent de connaître le monde; l'oeil regarde, l'oreille entend. Mais il arrive parfois que l'oreille voie, que l'oeil entende. C'est la synesthésie, c'est-à-dire une correspondance selon laquelle "la vibration d'un nerf sensitif donné ébranle un nerf appartenant à un ordre sensitif différent, et déclenche ainsi une perception quasi instantanée, étrangère à l'ordre affecté¹". Le poète, en effet, en plus d'avoir des sens en éveil, doit enrichir ses sensations dans les "profondeurs de sensuel²", là où les sens s'orchestrent en plaisir, là où les sens communiquent et commandent la métaphore.

14. La connotation.

La métaphore est l'un des plus puissants procédés de la poésie; elle est le produit d'une connaissance connotative, elle est une "réponse affective³", une relation particulière de la sensibilité, de l'affectivité, du coeur avec le

1 Henri Morier, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, Paris, P.U.F., p. 442.

2 Georges Jean, La Poésie, Paris, Seuil, 1966, p. 55.

3 Jean Cohen, Structure du Langage poétique, Paris, Flammarion, 1966, p. 204.

monde et elle s'oppose à la dénotation qui constitue la façon la plus habituelle, la façon logique, de réaction au monde. La logique ne peut, en effet, expliquer une métaphore car les signifiants ne renvoient pas à un premier signifié comme c'est le cas en prose mais à un deuxième qui, celui-là, fonctionne poétiquement. Le tableau III explique ce mécanisme.¹

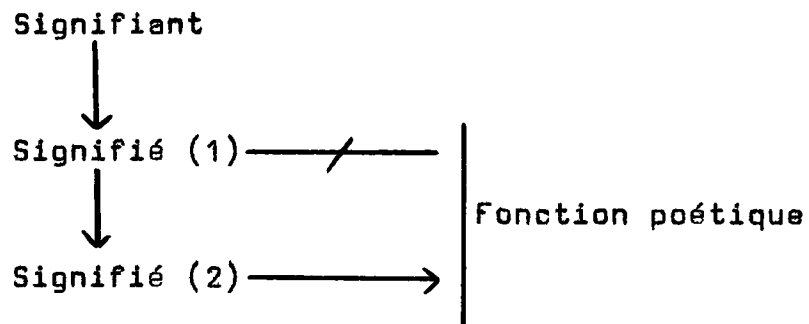
Voici un vers tiré du Tombeau des Rois: "Je repose au fond de l'eau muette et glauque²". Logiquement, cette phrase ne s'explique pas. Mais si on se laisse imprégner par les qualités matérielles de l'eau qui est l'élément mélancolisant par excellence, elle donne l'impression de paix et il devient facile d'admettre qu'elle est muette à cause du silence qui l'entoure et du silence qu'elle inspire; l'eau peut être glauque à cause de la douceur de sa couleur bleue et verte. Ainsi les mots paix, silence et douceur

1 Jean Cohen, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966, p. 216.

2 TR., p. 24.

TABLEAU III

La fonction poétique.



sont les mots qui permettent, affectivement, de réunir des mots qui n'ont pas toujours des rapports logiques entre eux. Ces mots, que nous nommerons désormais mots-relais, refusés par la logique, sont donc facilement acceptés par la connotation. (Voir tableau IV). Et c'est ainsi que se précise peu à peu la fonction poétique de la métaphore.

15. Les mots-relais.

Le tableau V montre que la connotation dans toutes les phrases du Tombeau des Rois ayant le prédicable je s'organise, et ce dans une proportion du 41%, autour de la notion, ou plutôt de la sensation d'une vie palpitante et justement fascinante par ses mille reflets. Du monde, la poétesse retient surtout la vie, la fluidité, la douceur, l'espoir, le tremblement. Parfois, elle y voit une incitation à l'aventure ou au déploiement. Par contre dans 59% des cas, sa vision lui rappelle la solitude, la mort, le passé, l'emprisonnement, l'étouffement, le dégoût et les côtés désagréables de l'existence. Ainsi, les mots-relais impriment déjà deux grands mouvements au recueil: d'un côté, la fascination de la vie, de l'autre, tout le poids d'une existence victime du destin.

TABLEAU IV

Les mots-relais.

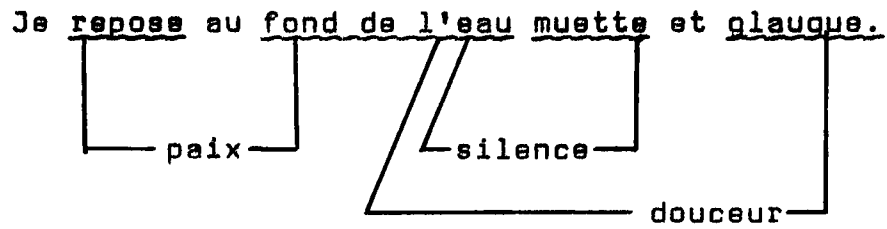


TABLEAU V

Fréquence des mots-relais du JE comme prédicable.

VIE PALPITANTE		PASSE, SOLITUDE, MORT	
Vitalité	10	Solitude	10
Fluidité	4	Mort	6
Douceur	3	Passé	5
Tremblement	3	Emprisonnement	4
Espoir	1	Etouffement	3
Goût de l'aventure	2	Repliement	1
Déploiement	1	Dégoût	1
		Découragement	1
		Désagréable	1
		Dureté, froideur	2
TOTAL	24		34
	41%		59%

16. Le vocabulaire.

D'autre part, les mots qui composent la phrase du je évoquent, eux aussi, ces deux grands mouvements. Les noms, les adjectifs et les verbes gravitent autour de l'idée de vie, banale ou palpitante, ou de celle de dégoût, de solitude, de mort.

17. Les noms.

La très grande majorité des noms sont concrets; ils évoquent soit une partie du corps (coeur, yeux, oreille, prunelles, mains) soit les objets familiers du monde de la femme (souliers, robe, fil), soit la présence du masculin (rois, quelqu'un, amant), soit la femme (eau, miroir), soit le monde extérieur mais toujours relié de quelque façon à la vie frémissante (bruissement, peuplier, chant, courant, chandelles, fleurs, douceur, tremblement). D'autre part, les objets fermés (île, ville, armoire, mur de bois, haie de rosiers, bague, liens) sont choisis à cause des rapports qui s'établissent entre eux et le repliement et la solitude. Enfin, une dernière catégorie s'apparente à l'abîme et à la mort (ravin, fatigue, ongle, tombeau, os, main (sèche), et pitié). En somme, 25% d'entre eux se classent sous la vie banale, 44% sous la vie palpitante et 31% sous la dernière catégorie de mots. (Voir tableau VI).

TABLEAU VI
Le vocabulaire classé par catégorie.

	Vie banale	Vie palpitante	Dégoût Solitude Mort
Noms	25%	44%	31% (1)
Adjectifs	12%	24%	54% (2)
Verbes	18%	54%	1%
MOYENNE:	18%	41%	29%
		(1) & (2)	43%

47⁶/₁₂

18. Les adjectifs.

Les adjectifs reflètent tout comme les noms la composition des mots-relais. 12% d'entre eux gravitent autour de l'idée de vie banale (coutumier, égal, muette, glauque), 24% autour de celle de vie palpitante (liquide, pure, dressé, juste, beau, tremblantes, marine, apprivoisées), 18% autour de celle de dégoût (amer, dures, profonds, pourri, sèche, étrange) et, enfin, 36% autour de la notion de solitude et de mort (enroulée, maigre, secrète, nue, noire, perdu, triste).

19. Les verbes.

Les verbes gardent à peu près les mêmes proportions que celles des noms et des adjectifs. L'ignorance et la vie banale cumulent respectivement 3 et 15% des verbes tandis que ceux qui traduisent la vie extraordinaire conservent 34% de ceux-ci. Comme 85% des verbes se présentent sous l'aspect de l'instantanéité¹ il appert que la présence au réel est un élément essentiel de la poésie d'Anne Hébert².

1 Grevisse, Le Bon Usage, Paris, Hatier, 1964, no 607 bis, p. 546.

2 Cours de littérature can.-française donné par M. Albert Legrand, à Radio-Canada, les 9 et 16 mars 1968, à 18.30 heures.

Et si seulement 15% des verbes ont un temps autre que le présent (5% au futur et 10% au passé), c'est que celui-là traduit la vie sous tous ses angles; l'indicatif, qui est le mode presque exclusivement employé présente le réel alors que le conditionnel, mode de l'éventuel, et dont elle se sert dans le poème intitulé "Un mur à peine¹" traduit un futur considéré dans le passé. Mais il faut noter que ces verbes gardent l'aspect de proximité dans le futur ou dans le passé. Ce dernier, d'ailleurs, évoque "les gestes des fous²" alors que le futur se rapporte à la saisie de l'amant: "Je saisirai mon amant", "Je me pendrai à la place de son coeur absent³". Ces quelques futures disent bien la force extraordinaire de l'élan vers l'amour et le goût de vivre qu'exprimera le dernier poème du Tombeau des Rois.

20. Le vocabulaire en général.

Il semble bien que la poétesse choisisse des noms qui se classent dans des proportions assez égales dans chacune des catégories, soit: la vie banale, la vie palpitante, enfin, le dégoût, la solitude et la mort. Les noms conservent une moyenne légèrement supérieure aux autres dans la

1 TR., p. 37.

2 TR., p. 36.

3 TR., p. 33.

catégorie de la vie palpitante mais il n'est pas assuré que la différence soit significative. Pour leur part, les adjectifs déterminent très nettement la notion de dégoût, de solitude et de mort alors que les verbes avec un écart très probant se groupent autour de la vie palpitante; cette constatation ne fait que confirmer nos vues sur l'importance du jeu dans l'expression de l'agir. Dans l'ensemble, la vision connotative du je s'édifie autour de la vie banale, de la vie frémissante, de la solitude et de la mort. Ces statistiques démontrent, une fois de plus, que le drame de la poétesse se situe bien entre la vie qu'illumine l'amour et le drame de la mort.

Au contact du monde, au moyen de la sensation, le poète révèle l'espace qu'il veut chanter et quand les sens se mettent à vibrer à l'unisson, la synesthésie naît amenant ainsi les images, particulièrement la métaphore qui est une réponse affective au réel. C'est ainsi qu'autour du prédicible je, celui qui permet la définition du moi et du monde qui l'entoure, gravite une série d'images dont les mots-relais traduisent soit le frémissement de la vie que domine l'amour soit le dégoût, la solitude et la mort.

CHAPITRE DEUXIEME

L'AMOUR

Le thème de l'amour. Le motif de l'eau (pureté, ebri, profondeur, miroir, nuit, réveil). Le motif de l'arbre (droiture, chant, amertume). Le motif des mains (interrogation, attente, évasion, amour). Les motifs du soleil, du feu et du sang. Les oiseaux et la plainte. Les désirs. Le combat. La victoire.

La poésie est une communion qui s'établit entre le poète et le monde; le poète, en effet, plonge son regard plus loin que les apparences, plus loin que la couleur et la ligne afin de connaître l'épaisseur du réel " à la racine même de la force imageante¹". Si, à première vue, les images, surtout celles de la poésie moderne, surprennent, égarerent même le lecteur, c'est que seules des correspondances profondes peuvent donner un sens, "une surabondance de sens²" à ces images et révéler le "pur scintillement des profondeurs³".

1. L'amour.

Dans le Tombeau des Rois, l'amour évoqué parfois avec une extrême réserve, parfois avec vigueur, se manifeste à travers les motifs de l'eau, de l'arbre, des mains, du soleil, du feu, du sang et de l'oiseau. Tantôt doux, tantôt violent, nostalgique ou vibrant, amer ou suave, l'amour lance ses innombrables racines dans toute la personne de la poétesse et particulièrement vers le centre le plus intime de l'affectivité.

1 Gaston Bachelard, L'eau et les Rêves, Paris, Corti, p. 3.

2 Jacques Maritain, Situation de la Poésie, Desclée, De Brouwer, 1964, 3e éd., p. 39.

3 Paul Wyczynski, Poésie et Symbole, Montréal, Déom, 1965, p. 152.

2. L'herméneutique de l'amour.

Parce que l'herméneutique consiste en un "ensemble de tous les symboles sur un thème¹" qui en s'éclairant l'un l'autre fournissent une "puissante symbolique supplémentaire²", chacun des motifs de l'amour sera donc autant de rayons projetant leur luminosité sur toutes les facettes de l'amour. Cette "convergence³" des symboles qui sont autant de variations sur un même thème permet d'approcher le mystère d'un amour vécu dans l'angoisse, d'un amour qui débouche pourtant sur la vie.

3. L'eau.

Les premiers poèmes du recueil s'ouvrent en faisant largement appel au motif de l'eau. Eau fraîche, pure, comme les aspirations d'une femme qui s'éveille au charme de sa nature, eau plus profonde, comme le mystère que recèle le féminin, appelle sourde des désirs, pressant besoin d'aimer et de vivre, autant de reflets sur le monde intime de la poétesse.

1 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire, Paris, P.U.F., 1963, p. 11.

2 Idem, *ibid.*, p. 11.

3 Idem, *ibid.*, p. 33.

4. Eau et fraîcheur.

Eveil auprès d'une Fontaine¹, avec son rythme lent, exprime la douce surprise du premier contact avec l'élément liquide. Le poète, à ce contact, se laisse imprégner non seulement de cette douceur fluide et fraîche de l'eau, il approfondit la sensation en un sensualisme profond et complexe² que provoque l'imagination matérielle. Même les consonnes continues, spécialement les sifflantes qui rappellent la brise, renforcent la sensation de douceur. Devant l'eau, le poète oublie le temps, une seule sensation agréable donne tout un sens à la vie.

O! spacieux loisir³

Et pourquoi cette sensation, ce sensualisme ne pourrait-il pas se prolonger? Et la pluie, perpétuer ce bonheur qui donne l'impression de l'éternité?

Ah que la pluie dure!
Lente fraîcheur⁴

1 TR., p. 13.

2 Gaston Bachelard, L'Eau et les Rêves, Paris, Corti, p. 205.

3 TR., p. 13.

4 TR., p. 15.

5. Eau et pureté.

"L'eau (est) la matière pure par excellence, la matière naturellement pure¹", "la substance même de la pureté²". Si, dès le début du recueil, l'eau s'impose comme une matière fraîche, elle est tout de suite aussi une matière qui fascine par sa pureté.

Fontaine intacte
Devant moi déroulée³

Le besoin primitif de propreté se manifeste à la vue de l'eau pure; l'homme s'y sent bien et l'eau est "une des catégories fondamentales de la revalorisation⁴". L'être au contact de l'eau refuse tout ce qui ne correspond pas à ses aspirations fondamentales. La pureté de l'eau, d'ailleurs, n'est-elle pas un facteur de lucidité? N'est-elle pas découverte de soi?

Les prunelles pareilles
A leur plus pure image d'eau⁵

Et si l'eau de surface seule semble pure, ne peut-on pas apercevoir, sous cette couche limpide, une eau plus profonde et plus obscure qui cache son mystère?

1 Gaston Bachelard, L'Eau et les Rêves, Paris, Corti, p. 181.

2 Gilbert Durand, Structures anthropologiques, p. 179.

3 TR., p. 13.

4 Gaston Bachelard, L'Eau et les Rêves, p. 181.

5 TR., p. 51.

Sur l'eau égale
S'étend
La surface plane
Pure à perte de vue
D'une eau inconnue¹

L'eau pure, cependant, malgré sa fascination, devient bientôt insupportable. Cette eau est

Si pure et si uniquement fluide
Et consacrée en cet écoulement de source²

que la révolte semble proche et les sifflantes parfois si douces manifestent ici leur sourde agressivité. En effet, le regard que l'on porte sur soi est souvent insoutenable car l'eau est ce "mirage interne" qui se retrouve "même dans les poèmes les plus descriptifs³". L'eau ne tiendrait-elle pas sa promesse de fraîcheur? Elle était si bienfaisante!

6. L'abri.

Malgré tout, l'eau est un abri merveilleux que le "monde passif et doux⁴" accueille comme "un frêle abri fluide⁵"; chaude demeure du recueillement et du repos bénéfique, l'eau permet de demeurer à l'intérieur de soi. Le

1 TR., p. 13.

2 TR., p.17.

3 Paul Wyczynski, Poésie et Symbole, p. 149.

4 TR., p. 15.

5 TR., p. 15.

poète repose au fond de l'eau muette et glauque¹ et y trouve la douceur évoquée dans le premier poème. Et si "le chant de l'eau²" frappe toujours doucement à sa tempe et si ce "chant égal de rivière³" exerce encore son charme et comble la solitude, l'eau, malgré sa douce musique, ne peut, une fois de plus, tenir sa promesse car elle est un abri aux murs diaphanes qui ne respecte pas les secrets les plus intimes.

Séjour à demi-caché (...) ⁴
Cour intérieure dérobée

7. L'eau profonde.

Après le sensualisme de l'eau claire et fraîche, véritable "retour aux sources originelles du bonheur⁵", apparaît la contemplation en profondeur. L'eau profonde est

1 TR., p. 24.

2 TR., p. 42.

3 TR., p. 43.

4 TR., p. 15.

5 Gilbert Durand, Structures anthropologiques, p. 239.

une perspective d'approfondissement pour le monde et pour nous-mêmes. Elle nous permet de nous tenir distant devant le monde¹.
Devant l'eau profonde, tu choisis ta vision; tu peux voir à ton gré le fond immobile ou le courant, la rive ou l'infini².

La première réaction de l'auteur en est une de refus.

N'allons pas en ces bois profonds³

Cette ^{Nous = je}synecdoque qu'accentue la tonalité grave des nasales évoque la peur de la descente, du gouffre. Ce refus de l'introspection, du regard porté vers l'abîme du moi exprime la crainte de la découverte et de sa propre vérité. Même si le poète n'accepte que l'eau "pure" et "fluide" de la source cristalline⁴, et malgré le refus, l'eau profonde existe. Et de façon indéniable. C'est même elle qui possède la clé des secrets que l'on cache aux autres et à soi-même. Et les "prunelles liquides"⁵ recèlent une très grande douleur, douleur de "l'eau verte"⁶, le vert étant la couleur

1 Ce que Durand nomme l'autisme.

2 Gaston Bachelard, L'Eau et les Rêves, p. 71.

3 TR., p. 17.

4 TR., p. 17.

5 TR., p. 34.

6 TR., p. 34.

qu'affectionne particulièrement l'eau profonde parce qu'elle est couleur de nuit et de ténèbres¹".

8. L'eau et le miroir.

L'eau claire tout aussi bien que l'eau profonde, mais chacune à sa façon, est un miroir narcissique.

On attribue une double vue à l'eau tranquille parce qu'elle nous montre un double de notre personne (...) Narcisse à la fontaine n'est pas seulement livré à la contemplation de soi-même. Sa propre image est le centre du monde².

Lorsque la poétesse, dans Eveil auprès d'une fontaine, reprend ses gestes quotidiens, l'eau limpide la ramène une fois encore à la vie banale qu'elle connaît si bien.

Je reprends mes yeux ouverts et lucides,
Mes actes coutumiers et sans surprises³

Cette eau est aussi révélatrice du monde intérieur et, parce qu'elle est claire comme le jour, parce qu'elle possède des reflets chatoyants, elle livre en pleine lumière le drame qui se dessine. L'eau, ce grand miroir, est un "enchantement

1 Gilbert Durand, Structures anthropologiques, p.236.

2 Gaston Bachelard, L'Eau et les Rêves, p. 36.

3 TR., p. 13.

pervers¹" qui par "l'absolu du reflet²" permet la découverte de sa vérité, si lourde fut-elle; c'est ainsi que l'hydromancie détermine "une sorte de catoptromancie naturelle³".

9. L'eau et la réversibilité.

La réversibilité n'est qu'une possibilité de plus, offerte à l'imagination matérielle de l'eau. L'eau-miroir offre "l'ambivalence délicieuse⁴" d'une eau contemplée à la fois dans "ses reflets et dans sa profondeur⁵". Ainsi l'eau, "naturellement facteur de redoublement" devient "le fond du lac et les poissons en sont les oiseaux⁶". Dans les "Pêcheurs d'eau⁷" la réalité extérieure est reflétée dans le miroir liquide qui après avoir fait apparaître la réalité intérieure, place le poète devant le réel. L'oiseau,

1 TR., p. 54.

2 Gaston Bachelard, L'Eau et les Rêves, p. 67. "En effet, il semble que le reflet soit plus réel que le réel parce qu'il est plus pur".

3 Idem, *ibid.*, p. 36.

4 Idem, *ibid.*, p. 72.

5 Gaston Bachelard, L'Eau et les Rêves, p. 73.

6 Gilbert Durand, Structures anthropologiques, p. 221

7 TR., p. 19.

l'arbre et la "femme qui coud"¹ que l'auteur présente au moyen de touches impressionnistes par l'emploi, spécialement, de phrases nominales² ne sont pas seulement un mirage qui trouve quelque analogie dans la profondeur du moi, ils sont les signes d'un monde qui existe et qu'on ne peut nier.

10. L'eau et la nuit.

L'eau profonde appelle les images de la nuit qui "est substance comme l'eau est substance. La substance nocturne va se mêler à la substance liquide"³. Si, dans Eveil auprès d'une fontaine, l'eau est d'abord la "dense forêt des songes"⁴, elle permet surtout d'oublier le réel. Le passé, plus particulièrement, ce passé qui, chaque nuit, s'enfonce davantage et efface "les anciennes traces"⁵. Par le silence, par la quiétude, la nuit permet de se retrouver dans la chaleur de sa demeure, de son moi évoqué par les courants sous-marins.

1 TR., p. 20.

2 J. Marouzeau, Précis de Stylistique française, Paris, Masson, 1965, p. 154.

3 Gaston Bachelard, L'Eau et les Rêves, p. 166.

4 TR., p. 13.

5 TR., p. 13.

La nuit
 Le silence de la nuit
 M'entoure
 Comme de grands courants sous-marins¹

11. L'eau et l'éveil.

D'autre part, l'eau, surtout l'eau fraîche, constitue "une force de réveil" très puissante². L'impression singulière de l'eau sur les sens débouche, en effet, sur le sensuel. Ainsi, le premier poème, après avoir évoqué la fraîcheur de l'eau, se termine-t-il sur une notation très sensuelle. L'eau au bout des doigts, au poignet et dans le bras suscite non seulement une sensation agréable, mais un véritable plaisir érotique. L'auteur à cet instant se souvient-il d'un moment chargé d'émotion ou peut-être encore s' imagine-t-il un plaisir qu'il se propose de revivre?

Et je sens (...)
 Sourdre un geste
 Dont j'ignore encore
 L'enchantement profond³

12. L'arbre.

Si l'eau procure à la poétesse un enchantement qui

1 TR., p. 24.

2 Gaston Bachelard, L'Eau et les Rêves, Paris, Corti, p. 46.

3 TR., p. 14.

laisse présager un grand besoin d'amour, l'arbre par sa symbolique propre, évoque les aspirations amoureuses de l'auteur. En soi, l'arbre peut être symbole masculin ou féminin¹. Cependant, dans le Tombeau des Rois, il sera à la fois symbole du "chant qui s'associe au désir charnel²", de la sexualité féminine de l'auteur comme il sera le symbole de la présence de l'amour et du masculin, de cet homme qui "comme l'arbre est un être où des forces confuses viennent se tenir debout³". En somme, l'arbre est l'image du microcosme et le microcosme reconnaît sa verticalité en l'arbre.

13. L'arbre droit.

Après la montée très nette du sensualisme de la finale du premier poème où la poétesse sent dans ses doigts, dans son bras "l'enchantement profond⁴" du premier poème, l'arbre se présente sous le signe de la verticalité, de la vigueur, de la force masculine. Cette image de l'arbre qui

1 Gilbert Durand, Structures anthropologiques, p. 368.

2 Paul Wyczynski, Poésie et Symbole, p. 207.

3 Gaston Bachelard, L'Air et les Songes, Paris, Corti, 1943, p. 237.

4 TR., p. 14.

se dresse fièrement avec son charme propre est celle de
"l'arbre majestueux agissant son conseil de solidité¹".

Et les arbres longs et chantants²

.....
Tout l'arbre droit³

.....
La source du sang
Plantée droit
Cet arbre crispé⁴

Partout, sauf peut-être pour cette dernière citation qui est
une évocation de la femme prisonnière, de la femme entourée
d'un mur qui la coupe du monde, l'arbre rappelle le mascu-
lin, la présence et la prestance masculine⁵.

14. Le chant de l'arbre.

Dès le troisième poème, l'arbre, en plus d'être long,
est un arbre chantant. Le feuillage, doux orchestre loin-
tain, laisse entendre un mystérieux chant au cœur du poète.
Que de tendres choses peut dire un arbre! Quels mots d'a-
mour peut-il murmurer à qui sait l'entendre! Et quand l'ar-
bre chante, le regard se porte haut car l'arbre dressé

1 Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries de la
Volonté, Paris, Corti, 1948, p. 70.

2 TR., p. 17.

3 TR., p. 19.

4 TR., p. 38.

5 Paul Wyczynski, Poésie et Symbole, p. 167.

fournit "essentiellement des images de réveil¹". Il provoque l'imagination charmée par les valeurs ascensionnelles et là, dans ces hautes sphères du chant, l'arbre raconte toutes les amours qui fleurissent aux couleurs de l'été.

L'arbre (...)
Et couleurs d'été².
Sur les branches

Si l'imagination attache au tronc de l'arbre toutes les images de la solidité, de la robustesse et de la vigueur, au feuillage, elle attache tous les frémissements, tous les frissons et tous les rêves. L'imagination ainsi douée d'une "vie dynamique merveilleuse³", vibre au diapason de l'être. L'arbre et l'homme, surtout l'homme aimé, se confondent, ne deviennent qu'un alors que l'amour, leur fils, par inversion, prend les traits charmeurs de l'arbre. Et "c'est toujours sous cet aspect, de résumé cosmique et de cosmos verticalisé, que se présente l'image de l'arbre (...). Facilement l'arbre représentera le produit du mariage, la synthèse des deux sexes: le Fils⁴". L'arbre, en son feuillage aérien et chantant, est vraiment "une sorte de château de rêve⁵" où la

1 Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries de la Volonté, p. 72.

2 TR., p. 19.

3 Gaston Bachelard, L'Air et les Songes, p. 235.

4 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques, p. 368.

5 Idem, Ibid., p. 240.

vie renaît plus fascinante que jamais, où les images les plus chatoyantes se nourrissent de tous les espoirs d'un amour.

J'entends le bruissement des peupliers
 Qui font un chant liquide
 Tout autour de moi ¹

15. L'arbre amer.

Mais le miroitement ne fut qu'un mirage. L'arbre de rêves, l'arbre de la rêverie amoureuse a perdu sa consistance onirique.

L'angoisse me fait de l'ombre
 Je suis nue et toute noire sous un arbre₂
 amer

Malgré ses couleurs estivales l'arbre n'était-il pas entouré des signes avant-coureurs de la mort?

L'arbre (...)
 Et dessin figé du vent
 Sur les feuilles ³

C'est l'arbre de l'amour et de la chambre fermée. Double symbole, dédoublement et emboîtement qui assurent la cohérence des deux thèmes de l'amour et de la mort. L'arbre de l'amour se transforme en arbre de la mort. Comme la petite

1 TR., p. 25.

2 TR., p. 43.

3 TR., p. 19.

morte devient "l'arbre de fougère plein de gel"¹, les doigts plantés au jardin deviennent

Branches des dix doigts
Petits arbres d'ossements².

A l'arbre amer s'associe également la solitude et l'angoisse devant la mort. Qu'est cette source du sang soudainement figés comme un arbre en hiver sinon la figure de celle que l'amour a voué à la solitude et à la mort?

Au centre de l'enclos
La source du sang
Plantée droit
Cet arbre crispé
Et sous feuillages
Des veines
Et des membres soumis³.

16. Figures d'arbre.

Malgré sa beauté, malgré son chant, malgré l'attrait tout masculin qu'il exerce sur la poétesse, l'arbre, qui d'abord s'est présenté vêtu de ses plus beaux atours, s'est progressivement métamorphosé en arbre mort, en signe de mort, en signe d'amour mort. Au début du recueil l'arbre évoquait la fascination et la plénitude de l'amour car, en

1 TR., p. 47.

2 TR., p. 49.

3 TR., p. 38.

elle-même, "l'image de l'arbre est toujours inductrice d'un certain messianisme¹". Associées aux valeurs ascensionnelles, ce messianisme se manifestait par le chant, le bruissement et les couleurs d'été. Très vite, cependant, succèdent les images de l'arbre qui rappellent la présence de la mort. L'arbre des doigts, l'arbre de la chambre, l'arbre de la mort de l'amour, autant de signes macabres de la solitude, de l'angoisse et de la mort.

17. Les mains.

Interrogation, attente et évasion, trois mots, trois aspects, trois sens donnés aux mains. Les mains portent les signes du temps et de la douleur, elles se tendent à la recherche de l'autre, à la recherche d'une chaleur humaine et elles procurent, quand le désespoir risque de l'emporter, une évasion hors de la réalité, hors du temps et de l'espace.

18. Les mains et l'interrogation.

Marquées de la couleur du temps, les mains reçoivent l'empreinte de la durée. Et quand le poète regarde ses

¹ Gilbert Durand, Structures anthropologiques, p.370.

mains, celles "que colorent les jours¹", quand il les "fait miroiter (...) comme des rayons²", tout le passé, le présent et le futur revivent, les questions surgissent et l'inquiétude se manifeste. Les mains sont trop prises dans le temporel, elles gardent trop de traces de la peine du jour pour qu'un poète ne s'interroge sur sa propre durée, sur son propre destin. Que de souffrances, que de peines s'inscrivent dans chacun des traits d'une main! Au poète de dire ces signes, au poète de dire la résignation de la femme qui coud et qu'accable le soleil du temps.

Cette femme assise
 Refait, point à point
 L'humilité du monde,
 Rien qu'avec la douce patience
 De ses deux mains brûlées³.

Et comment se taire devant une telle découverte, quel sens donner à la vie? Faut-il accepter la misère? Faut-il se résigner devant le temps qui détruit tout?

Tant de chiffres profonds
 L'accablent de bagues massives et travaillées⁴

1 TR., p. 21.

2 TR., p. 21.

3 TR., p. 20.

4 TR., p. 21.

La mort, inexorablement, s'imprime peu à peu dans une sorte d'insistance fort désagréable.

Dans nos mains peintes de sel
(Les lignes du destin sont comblées de givre)¹

Et ce sont aussi ces mêmes mains "qu'écartent le jour comme un rideau²" comme si les mains et la mort au contact de l'amour avait signé un pacte qui les unirait malgré toute volonté.

19. Les mains et l'attente.

Si l'amour est l'occasion d'une interrogation des signes du temps, les mains, d'autre part, comme si elles oubliaient la mort un moment, cherchent l'autre, cherchent l'amour. Pourquoi les mains ne seraient-elles pas "le gage du contact³" qui rapproche les personnes qui s'aiment? Malgré tout désespoir, la femme tend les mains, espérant déceler la présence de l'être aimé, de l'amour.

Elle ne les ferme jamais.⁴
Elle les tend toujours

Même quand le désir n'y est plus, le geste se continue, la femme s'étend, attend sans relâche,

1 TR., p. 53.

2 TR., p. 45-46.

3 Paul Wyczynski, Poésie et Symbole, p. 163.

4 TR., p. 21.

Les doigts sans aucun désir
Etendus ¹,

malgré l'absence de réponse, sans se laisser, obstinément, malgré le temps qui passe trop vite, malgré le temps qui brûle. Les mains tendues gardent encore un espoir et elles sont "ouvertes au soleil²", au soleil du temps comme au soleil de l'amour. C'est ainsi que les mains plantées au jardin pourront fleurir, que les oiseaux pourront venir, que l'amour pourra renaître, nouveau phoenix se relevant de ses cendres.

Tout le jour
Nous avons attendu l'oiseau
Et les feuilles fraîches
A nos ongles polis ³

20. Les mains et l'évasion.

Malgré la fatalité, et outrepassant l'attente, les mains conduisent aux rêves, à l'évasion. Oubliant le trop difficile réel, l'assomption du rêve conduit dans les sphères heureuses de l'espoir amoureux.

1 TR., p. 38.

2 TR., p. 22.

3 TR., p. 49.

Tu es bien le temps d'ici la grande ténèbre:
 Visite ton cœur souterrain
 Voyage sur les lignes de tes mains

 Imagine à loisir un bel amour lointain
 Ses mains légères en route vers toi¹.

Le rêve, comme une étincelle qui disparaît aussitôt, aura donné, pour un moment, un sens et un goût à la vie. Et les "mains légères"², que les psychanalystes considéreraient sûrement comme un symbole phallique³ sont l'épiphanie de l'amant, l'évocation discrète mais puissante d'une personne aimée.

21. Les mains et l'amour.

Liées à l'amour et, indirectement, à la mort, comme si ses deux thèmes se confondaient, les mains sur lesquelles sont tracées en lignes profondes les signes du temps fournissent au poète l'occasion d'une interrogation lucide même si elle est teintée d'angoisse. Si les mains cherchent la rencontre d'une personne capable d'amour, les mains constituent aussi un tremplin pour l'imagination: le rêve conduit à ce splendide pays où l'amour exerce encore tous ses mirages.

1 TR., p. 45-46.

2 TR., p. 46.

3 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques, p. 145 et 226.

22. Le soleil, le feu et le sang.

Autre symbole puissant de l'amour, le soleil, de par sa chaleur bienfaisante et nécessaire, évoque toutes les nuances de la passion; le feu, comme s'il était fils du soleil, exerce son pouvoir de purification qui, seule, permet "de dialectiser, sans la détruire, la fidélité d'un amour profond¹"; enfin, le sang qui s'échappe des veines n'est plus "cette immense victoire sur la fuite anémique du temps²", il est la constatation d'une défaite, celle d'un amour qui se meurt.

23. Le soleil et l'amour.

Quoique n'apparaissant pas très souvent, le soleil lorsqu'il se manifeste est le symbole de la puissance de la passion et d'une certaine plénitude de l'être amoureux.

Le soleil luit
 Le soleil luit
 Le monde est complet
 Et rond le jardin³.

Que signifie cette répétition sinon la joie de l'amour heureux! A l'amoureux, appartient le monde, le monde est en fête, "c'est maintenant l'être entier en fête⁴". Dans ce

1 Gaston Bachelard, La Psychanalyse du Feu, p. 167.

2 Gilbert Durand, Structures anthropologiques, p.278.

3 TR., p. 35.

4 Gaston Bachelard, La Psychanalyse du Feu, p. 53.

monde comblé de chaleur, tout est rond, "dans un paysage arrondi tout semble se reposer. L'être rond propage sa rondeur, propage le calme de toute rondeur¹". Malheureusement, ce bonheur sera éphémère car les "filles bleues de l'été sont

Désertées de force
 (...)
 Dévorées de soleil
 Et de sourires à fleur de peau².

Très vite le soleil devient insupportable en sa connivence avec le temps destructeur.

Le jour pourrit³

dira l'auteur en pensant non seulement au temps mais aussi à la force destructrice de l'amour en elle; le soleil par sa trop forte intensité détruit le monde, et l'amour imprime ses signes de mort sur le coeur du poète.

24. Le feu et l'amour.

Le feu, s'il est destructeur comme le soleil, est surtout purificateur. Bachelard ajoute qu'il faut "saisir le point du feu qui marque une substance comme l'instant

1 Gaston Bachelard, La Poétique de l'Espace, p. 213.

2 TR., p. 52.

3 TR., p. 35.

d'amour qui marque une existence¹". Une présence masculine marque à jamais les plus secrets recoins d'un coeur qui, de plus en plus, refuse la vie. Cette puissance purificatrice pourra-t-elle faire revivre ce coeur qui se fige? L'espoir d'une renaissance peut-il être encore permis?

Et toute la rose du feu
 En ses jupes pourpres gonflées
 Autour de son coeur possédé et gardé ²
 Sous les flammes oranges et bleues

25. Le sang et l'amour.

Le sang n'est-il pas ce feu qui coule en chaque personne qui aime! Le sang commande "une poétique du drame et de la douleur car le sang n'est jamais heureux³". Les gouttes tombent une à une, et ce jusqu'au moment fatidique, comme si la fin de la vie et de l'amour était une délivrance, comme si la mort devait vaincre l'amour.

Le sang (...)
 Rutilé
 Goutte à goutte
 (Quand il brunira
 Nous serons loin ⁴
 Et bien à couvert⁴.)

1 Gaston Bachelard, La Psychanalyse du Feu, p. 96.

2 TR., p. 39.

3 Gaston Bachelard, L'Eau et les Rêves, p. 84.

4. TR., p. 29.

Les symboles du soleil, du feu et du sang en s'éclairant l'un l'autre éclairent chacun des soubresauts d'un amour convulsif. Partagé entre un désir de mort et un désir d'amour, le poète souffre d'une division douloureuse en plein centre de son affectivité, division d'ailleurs, que le regard lucide de l'introspection ne cesse de signaler à chaque instant.

26. Les oiseaux.

Tout au long du recueil s'élève une longue et déchirante plainte; c'est celle d'un oiseau dont le vol est, en psychanalyse, l'image des désirs voluptueux.

En volant, la volupté est belle.
Le rêve de vol est le rêve d'un séducteur
séduisant. Sur ce thème s'accumulent
l'amour et ses images¹.

L'oiseau, ce créateur et ce possesseur du feu², entendons de la passion, est, selon le langage de l'anthropologie, le "symbole collectif, primitif, du père, de la virilité et de la puissance³". Le symbolisme de l'oiseau, comme tout symbolisme est ambivalent car l'oiseau,

1 Gaston Bachelard, L'Air et les Songes, p. 29.

2 Gaston Bachelard, La Psychanalyse du Feu, p. 63.

3 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques, p. 141.

Cet espèce de roi¹,
Minuscule et naïf¹,

est à la fois symbole du désir d'aimer et symbole phallique
de l'amant.

27. La plainte voluptueuse.

Au delà de la réalité visible qu'est cet oiseau em-
prisonné au fond de l'eau, que signifie cette captivité si-
non la présence exigeante de la volupté?

Les pêcheurs d'eau
Ont repris l'oiseau
Dans leurs filets mouillés²

Et pourquoi cette volupté se plaint-elle si douloureusement?
Serait-ce parce que l'amour se meurt, serait-ce parce que le
poète constate que la communion n'existe plus ou ne peut
plus exister?

L'oiseau chante sa plainte
A la droite³
De ma nuit

Seule une âme d'amante peut comprendre ce langage singulier,
cette plainte ne peut avoir un sens que pour elle seule.

1 TR., p. 19.

2 TR., p. 19.

3 TR., p. 25.

(...) mémoire fade
 Que chante le cri rauque
 D'oiseaux imaginaires châtiés par le vent¹.

29. La plainte de l'espoir.

Et pourtant même devant la mort, devant l'implacable réalité de la mort, le désir refuse le destin et la plainte lugubre et déchirante de l'oiseau traduit, juste avant la victoire finale, toute la puissance de la volupté.

Et cet oiseau que j'ai
 Respire
 Et se plaint étrangement².

30. L'amour au passé.

Simultanément, et dans un courant parallèle de signification, le symbole de l'oiseau évoque le monde d'un amour vécu au passé et qui refuse la mort. Cet amour est une "voix" qui chante "dans un bocage inconnu³", celui de la mort, celui qui sépare les amants et cette plainte est une note qui se fait entendre d'une façon sinistre.

Que sa plainte reçue
 (...) Pareillement blessée
 Pareillement d'ailleurs⁴

1 TR., p. 59.

2 TR., p. 61.

3 TR., p. 25.

4 TR., p. 26.

Ces mêmes oiseaux qui gisent figés dans les petites villes,
ce sont ceux qu'attendent aussi

Les branches des dix doigts¹,
Petits arbres d'ossements¹,

ce sont les oiseaux qui cherchent "la porte de la mémoire²",
des oiseaux que l'auteur voudraient "imaginaires³" mais ce
sont les oiseaux qui accompagnent l'homme seul face à la
mort. L'amour qui se meurt, l'amour au passé, est un oiseau
blessé, un amour blessé et qui blesse, un amour victime du
destin mais c'est aussi un amour que l'on décide d'oublier,
délibérément, afin de le regarder du côté du futur. C'est
"un appel à la vie (qui) provoque l'apparition de la lumière⁴".

D'où vient donc que cet oiseau frémit
Et tourne vers le matin⁵,
Ses prunelles crevées⁵?

31. L'oiseau de la victoire.

Ainsi, l'oiseau dans sa double perspective symbolique
évoque-t-il à la fois les désirs voluptueux, l'évasion par
l'érotisme et la présence d'un amour ancien, amour que

1 TR., p. 49.

2 TR., p. 53.

3 TR., p. 56.

4 Paul Wyczynski, Poésie et Symbole, p. 169.

5 TR. p. 61.

l'auteur voudrait revivre. Cependant, l'oiseau, grâce à la fascination de sa plainte, conduira le poète à ce tombeau des rois qu'est l'introspection, lieu de la plus pénétrante méditation; là, l'oiseau refuse sa propre mort et se métamorphose en amour possible, en amour qui s'engage résolument dans le futur.

32. Les deux pôles.

Si plusieurs motifs évoquaient l'amour, l'auteur, malgré un certain goût de l'hermétisme, le nomme et le qualifie à maints endroits. L'amour, dans ce recueil, gravite autour de deux pôles: celui de la passion, de la violence du désir et celui de la mort de l'amour.

33. La violence du désir.

Le désir provoque une véritable tempête, un bouleversement complet de la personne; c'est une force de la nature une force vitale qui se manifeste dans toute sa vigueur.

Le désir rôde vole et poudre¹

Rarement trouve-t-on une affirmation aussi directe et aussi puissante dans le Tombeau des Rois. Dans un autre poème, l'auteur se servant de symbolisme du soleil qui est force, chaleur, subjugation, exprime tout le paroxysme d'un amour

1 TR., p. 46.

Quelle douloureuse distance entre le rêve et la réalité!
 Les désirs de la chair et les besoins du coeur, les puissances de l'impulsion biologique et les besoins de chaleur humaine, de "chaleur partagée"¹, sont les deux battants de la personne divisée qui découvre

(...) cette calme immobile distance
 Entre (les) doigts de sable et (ses)
 paumes toutes fleuries²

Distance entre le rêve et le réel, entre l'amour vécu dans l'imagination et les besoins de tendresse de tout être humain. Et le "visage absent"³ de l'ami, celui que cache le soleil, est un drame si lourd qu'inconsciemment l'auteur cherche quelqu'un à accuser.

Il y a certainement quelqu'un
 Qui (...)
 A oublié de fermer mes yeux avides
 Et permis leur passion perdue⁴

Le reproche et l'accusation grondent sous ces quelques lignes. Quelqu'un, un ami bien plus que Dieu, bien plus que le Destin, est responsable de ce drame. C'est une douce, orgueilleuse et inconsciente satisfaction que de dire que l'on continue d'aimer alors que l'autre nous demeure indifférent.

1 Gaston Bachelard, La Psychanalyse du Feu, p. 70.

2 TR., p. 58.

3 TR., p. 57.

4 TR., p. 51.

Enfin, quelle force lucide faut-il pour constater sans trop d'amertume alors que tout semble irrémédiablement perdu:

Les douleurs séchées
Algues, ô mes belles mortes,
L'amour changé en sel
Et les mains à jamais perdues¹!

35. Le dur combat.

Après un tel combat de l'amour contre lui-même, du désir de la chair et du désir de la mort, la victoire ne peut être reçue que "comme un don"². Oubliant le passé, oubliant à la fois la suavité et l'amertume de cet amour du passé, l'auteur fixe son regard vers un avenir plein d'espoir, vers un avenir où l'amour pourra s'épanouir malgré la blessure.

Et les morts hors de moi, assassinés
Quel reflet d'aube s'égare ici?
D'où vient donc que cet oiseau frémit
Et tourne vers le matin
Ses prunelles crevées³?

1 TR., p. 56.

2 TR., p. 34.

3 TR., p. 61.

CHAPITRE TROISIEME

LA MORT

La mort. L'Ile. La maison (fantasque, froide, étroite). La résignation. La caverne. La mort (sommeil, petites villes, la personne morte, les morts). La véritable rencontre.

Le thème de la mort, dans le Tombeau des Rois, est intimement lié à celui de l'amour; la libido n'est-elle pas "toujours ambivalente, et ambivalente de bien des manières, non seulement parce qu'elle est secteur psychologique à pôles répulsifs ou attractifs, mais encore par une duplicité foncière de ces deux pôles mêmes¹"? C'est ainsi que la mort et l'amour, progressivement tout au long du recueil sont tour à tour rejetés ou recherchés, aimés ou détestés, victorieux ou défaits. Alors, "Eros teinté de désir le destin lui-même²" et ce dernier est si lourd quand il doit supporter un tel amour, la lente descente au centre de l'introspection si douloureuse que la mort apparaît comme une solution, une libération de l'être qui plie sous le poids de l'existence.

1. La mort et la demeure.

Plusieurs motifs rappellent le thème de la mort et les images du monde clos particulièrement permettent à l'auteur de se mieux connaître, de se mieux définir "par sa

1 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques, Paris, P.U.F., 1963, p. 205.

2 Idem, *ibid.*, p. 204.

façon de saisir le monde et de se saisir par rapport à lui¹". Les images de la demeure, favorisent un approfondissement de la connaissance de soi; la maison "nous appelle à une conscience de centralité²", à la primitivité du refuge³". Et parce que toute chute est "sur la voie de l'euphémisation⁴", la chute imaginaire se situe sur "un axe intime, fragile et douillet⁵"; la demeure ramène à la "chaleur première (où) vivent les êtres protecteurs⁶". L'île, la maison, la chambre, la caverne qui permettent le regard à l'intérieur de soi, le regard qui retrace l'image de son monde et de soi, sont-elles, dans le Tombeau des Rois, autant de variations qui ramènent à la chaleur de l'intimité, sont-elles véritablement une "dynamique de réconfort⁷"?

1 Jean-Pierre Richard, Poésie et Profondeur, Paris, Seuil, 1955, p. 9.

2 Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, Paris, P.U.F., 1964, p. 35.

3 Idem, *ibid.*, p. 44.

4 Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, P.U.F., 1963, p. 117.

5 Idem., *ibid.*, p. 213.

6 Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace, p. 27.

7 Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries du Repos, Paris, Corti, 1948, p. 119.

2. L'île.

Les images de l'eau, développées dans les premiers poèmes ,amènent tout naturellement celles de l'île, "image mythique de la femme, de la vierge et de la mère¹". Ce "complexe de retraite" est la manifestation symbolique du retour à la vie intra-utérine, du retour aux "sources du repos²". Petit Désespoir³ évoque déjà le drame de la demeure perdue; la rivière a envahi ce monde merveilleux de silence et d'odeur, et l'eau, en qui le poète avait mis ses espoirs de bonheur et de paix, ne tient plus ses promesses. Quelques phrases construites en parataxe⁴ évoquent par l'extrême densité et la brièveté du poème tout le drame qui se dessine. L'insularité, d'abord considérée comme repos, comme lieu de paix, n'apporte donc que désillusions.

Mon coeur est rompu
L'instant ne le porte plus⁵

1 Jones in Gilbert Durand, Structures anthropologiques, p. 255-256.

2 Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries du Repos, p. 6.

3 TR., p. 23.

4 Paul Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, P.U.F., 1961, p. 296.

5 TR., p. 23.

Au poème suivant, La Voix de l'Oiseau¹, l'auteur se compare de nouveau à une île. Et comme cette île est lourde à supporter! Elle est "noire", parce qu'elle conduit aux profondeurs du moi, parce qu'elle conduit à sa douleur aussi; elle est "enroulée" parce qu'elle est l'image du repliement, de la solitude et elle est, enfin, "captivité" parce que l'île de la bienheureuse solitude éloigne de la réalité, de l'autre réalité, de celle qui n'est pas soi, celle du monde. Trois vers ont suffi pour que l'on sente le poids de cette solitude douloureuse.

3. La maison.

La maison, comme toute chambre, est un "microcosme secondaire"² qui multiplie ses "conseils de continuité"³ en évitant à l'homme de se disperser. Parce qu'elle est bien le symbole "de la maturation et de l'intimité"⁴, parce qu'elle est notre "coin du monde"⁵, notre "giron maternel"⁶,

1 TR., p. 25.

2 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques, p. 259.

3 Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, p. 26.

4 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques, p. 257.

5 Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, p. 24.

6 Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries du Repos, p. 122.

la maison commande les images de l'approfondissement de soi, de l'introspection.

L'intimité de la chambre devient notre intimité. Et corrélativement, l'espace intime est devenu si tranquille, si simple, qu'en lui se localise, se centralise toute la tranquillité de la chambre. La chambre est, en profondeur, notre chambre, la chambre est en nous. ¹

4. La maison fantasque.

Miel du temps
 Sur les murs luisants
 Plafond d'or
 Fleurs des noeuds coeurs
 fantasques du bois²

Le poète vit dans une maison au plafond couleur de la matière par excellence des alchimistes. (L'or est symbole de "toutes les intimités"³, "quintessence cachée"⁴.) Les murs sont travaillés par l'usure du temps et les noeuds qui dessinent de capricieuses fresques sont gracieusement offerts à l'imagination et à la mémoire. Le silence de cette maison charme encore, comme une pluie qui tombe, celle qui l'habite. L'odeur des pins peut s'exhaler, la rivière continuer son

1 Gaston Bachelard, La Poétique de l'Espace, p. 203.

2 TR., p. 42.

3 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques, p. 279.

4 Idem., ibid., p. 46.

chant mélodieux, cette chambre rappelle la seule chambre qui existe poétiquement, celle de l'enfance, celle que l'on porte encore bien enfouie en soi.

5. La maison froide.

Pourvu que je ne me lasse ¹
De ce chant égal de rivière¹

Malheureusement, la douce mélancolie de la demeure n'est plus ce nid chaud et doux qui exige le repos et qui invite à l'approfondissement de la chaleur. ("La chaleur est le signe d'une profondeur, le sens d'une profondeur²"). Elle est devenue froide, morte et aux dimensions restreintes.

Les maisons ressemblent à des coquillages muets
Qui ne gardent dans leurs spirales glacées
Aucune rumeur de vent
Aucune rumeur d'eau³

Si la chambre du poète a pu exercer son charme singulier, si cette chambre fut un lieu privilégié, elle n'exerce plus maintenant ce rôle. L'image de la coquille, isomorphe de la demeure, aux spirales de glaces constitue déjà une première indication de la fascination de l'abîme.

1 TR., p. 43.

2 Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries du Repos, p. 52.

3 TR., p. 28.

6. La chambre et son espace.

Dans quel instant
A-t-on imaginé le plafond bas¹

Si la voûte du ciel "propage sa rondeur, propage le calme de toute rondeur²", le plafond, lui, s'il est bas, étouffe. Pour une âme qui étouffe, tous les plafonds sont bas et toutes les pièces sont exigües.

Qui donc a pris la juste mesure
De la croix tremblante de mes³
bras étendus³

Cette chambre aux dimensions de son propre sacrifice ne permet que de tourner sur soi-même afin de bien ponctuer le temps, cette chambre qui devrait être "un coin du monde⁴" merveilleux n'évoque-t-elle pas les derniers spasmes de la souffrance, la déception du repos féminin?

Chambre fermée
Coffre clair⁵

Je me promène
Dans une armoire secrète⁶

1 TR., p. 39.

2 Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, p. 213.

3 TR., p. 39.

4 Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, p. 24.

5 TR., p. 42.

6 TR., p. 42.

Chambre qui devient armoire, vie réduite à l'essentiel, tel semble bien être le sort réservé au poète de la froide intimité, de la vie qui se fige peu à peu, de la souffrance qui dit encore sa douleur. Pourtant, cette armoire qui devrait être "l'armoire unique (celle) qui signe une intimité¹" se caractérise par son étroitesse, véritable "couloir où glisse la vie, le cri qui va toujours creusant²" et par le malaise certain qui se manifeste à la vue des objets trop bien placés, objets mis en ordre par une volonté refusant toute fantaisie, tout désordre, partant toute spontanéité. Quel sens peut avoir une si banale vie? Pourquoi avoir si bien placé

La petite table verte et le couteau minuscule?

Qui donc a mis le couvert avec soin,
Affilé le petit couteau³

7. La chambre de la résignation

Il faut bien vivre ici
En cet espace poli⁴

1 Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, p. 32.

2 Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries du Repos, p. 241.

3 TR., p. 39.

4 TR., p. 40.

Malgré sa monotonie, malgré son exiguité, le poète accepte, difficilement mais accepte tout de même, de vivre dans cet enfer qu'est la chambre. Cependant, tout espoir n'est pas perdu car en cette demeure la vie se manifeste encore sous forme de rêves, de chants et d'odeurs.

J'ai des vivres pour la nuit
 Pourvu que je ne me lasse
 De ce chant égal de rivière
 Pourvu que cette servante tremblante
 Ne laisse tomber sa charge d'odeurs ¹

"Cernée de bois anciens²", prisonnière de cet espace restreint, presque fétichiste ("J'aime un bougeoir vert³"), la vie devient angoissante sous cet "arbre amer⁴" qu'est la chambre fermée. Et tout à fait naturellement, cette étroitesse, ce manque d'espace vital, s'emplit de présence de mort. La "petite morte⁵", c'est peut-être bien l'évocation d'une personne disparue, c'est surtout, dans cette oeuvre, le reflet de la propre mort du poète, le reflet d'une vie qui n'a plus de signification.

1 TR., p. 43.

2 TR., p. 43.

3 TR., p. 43.

4 TR., p. 43. Dans le chapitre suivant, nous dégagons une autre perspective à partir de ce dernier vers.

5 TR., p. 47.

Nous nous efforçons de vivre à l'intérieur
 Sans faire de bruit
 Balayer la chambre
 Et ranger l'ennui
 Laisser les gestes se balancer tout seuls¹

La mort peuple cette chambre, et l'angoisse aussi. La présence de la mort se fait plus pressante et la vie de plus en plus difficile. L'auteur n'a pas réussi à apprivoiser sa solitude et seule avec elle-même, la poétesse se trouve face à face avec sa vie, seule avec sa mort surtout.

8. La chambre rêvée.

Dans un dernier effort, l'auteur tente de revivre la chaleur de ce lieu privilégié qu'est la chambre chaleureuse.

Rentre vite chez toi
 Découvre la plus étanche maison²
 La plus creuse, la plus profonde²

Il importe, pour qui veut vivre les valeurs de l'intimité, de retrouver la "lenteur viscérale (où) se joint bien entendu une qualité thermique³", de retrouver, aussi, la douceur

1 TR., p. 47.

2 TR., p. 45.

3 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques, p. 213.

profonde de la chambre qui "porte témoignage d'une protection plus lointaine¹", celle de l'enfance.

Qu'aucun vent n'agite l'air
 Qu'il passe calme, lisse et doux
 A travers les murailles²

L'homme peut vivre dans une telle demeure, et aimer y vivre alors que sont permis tous les rêves, tous les espoirs.

9. Le rêve évanoui.

Pourtant, la chambre, malgré l'espoir, ne pourra survivre à l'assomption du rêve. Et la chute est brutale.

C'est un château d'ancêtres
 Sans table ni feu
 Ni poussière ni tapis³

Tous les signes de vie sont disparus, la mort devient omniprésente dans ce château qu'il faut détruire⁴. La demeure métamorphosée en miroirs n'offre que la seule image de l'occupant⁵. Non, la demeure, dans le Tombeau des Rois, n'est pas en général la chaude coquille que connaît si souvent la poésie; elle est froide, morte, elle est un mur:

1 Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries du Repos, p. 102.

2 TR., p. 46.

3 TR., p. 54.

4 TR., p. 31.

5 TR., p. 54.

Un mur à peine
 Un signe de mur
 Posé en couronne
 Autour de moi¹

mais c'est un mur tout de même terrifiant, un mur qui coupe du monde et de la vie, un mur qui, comme un miroir, impassiblement place l'occupant face à lui-même, face à son angoisse, face à l'usure du temps, face à la mort.

10. La caverne.

Comme l'eau, comme la chambre, la caverne, "ce creux fondamental (où) s'implante toute demeure²", conduit, poétiquement, d'une part, au "rêve d'un repos protégé, d'un repos tranquille³" qui, comme toutes les images de l'intimité, favorise l'introspection et la maturation; d'autre part, la caverne place l'homme devant "l'ambivalence de la vie et de la mort⁴". La grotte n'est plus "troublée par les vivacités de la lumière⁵", elle coupe du monde, elle met l'homme face

1 TR., p. 37.

2 Gilbert Durand, Structures anthropologiques, p. 258.

3 Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries du Repos, p. 185.

4 Idem., *ibid.*, p. 206.

5 Idem , *ibid.*, p. 205.

à lui-même, face à ses problèmes. C'est pour cette raison qu'en toute grotte subsistent la caverne d'émerveillement¹ et la caverne d'effroi, effroi devant sa propre durée, celle qui va du berceau au cercueil, tous deux symboles catamorphiques.

11. La demeure et l'angoisse.

Si l'eau par sa douceur, par sa mélancolie permet le regard narcissique, le regard porté sur la chaleur et la profondeur de l'être et si elle permet aussi de découvrir la douceur qu'évoque le monde liquide, la demeure, qui pourrait jouer le même rôle bénéfique que l'eau, apparaît, dans les poèmes du cycle des chambres fermées et de la caverne, non comme une coquille heureuse qui permet la découverte de son propre bonheur, mais comme un espace aux dimensions étouffantes, miroir reflétant l'amère présence des ténèbres intérieures de "l'angoisse que l'on peut à juste titre qualifier d'existentielle²".

1 Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries du Repos, p. 200. et Gilbert Durand, Structures anthropologiques, p. 257.

2 Guy Robert, La Poétique du Songe, Montréal, A.G.E.U.M., cahier no. 4, 1962, p. 18.

12. La mort.

Comme la caverne met l'homme face à lui-même, à sa vie et à sa mort et parce que "toutes les grottes parlent¹", la voix de la caverne des "sept grands pharaons d'ébène²" permet à l'auteur de mesurer l'âpre réalité de la mort. Ce monde de la mort, dans le Tombeau des Rois, existe à divers degrés et se manifeste dans la réalité extérieure comme dans la réalité de la conscience, la première étant le reflet de la deuxième.

13. Le sommeil.

Les premiers signes de la mort se manifestent sous les traits du sommeil, sommeil qui, comme la mort, coupe de la réalité. Mais, de façon plus positive, le sommeil "permet aux souvenirs perdus de "remonter au coeur" pareils aux brouillards du soir. La nuit introduit également une douce nécrophilie entraînant une valorisation positive du deuil et du tombeau³". C'est ainsi que, dès le deuxième poème,

1 Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries du Repos, p. 193.

2 TR., p. 61.

3 Gilbert Durand, Structures anthropologiques, p.233.

le poète chante la douceur de l'eau qui permet les rêveries
les plus agréables, les plus prometteuses de sensualisme.

Sur celle qui dort
Ramenant sur soi le sommeil transpa⁷
rent

Comme il y a un "faux sommeil"² où les rêves sont absents,
comme il y en a qui permettent "la perpétuité du silence"³
où l'on sombre en douceur, comme il y en a d'autres qui ap-
portent leur part de rêves qui fleurissent

Au sommet de l'arbre de nuit⁴,

il y a un sommeil qui rappelle trop la mort pour qu'il soit
senti comme une évasion merveilleuse.

O doux corps qui dort
Le lit de bois te contient⁵

14. Les petites villes mortes.

Le poème intitulé Les petites Villes⁶, constitue un
exemple frappant de rêveries lilliputiennes. Parce que les

1 TR., p. 15.

2 TR., p. 17.

3 TR., p. 24.

4 TR., p. 52.

5 TR., p. 40.

6 TR., p. 27-28.

choses rêvées ne gardent jamais leurs dimensions¹, parce que le poète possède d'autant mieux le monde qu'il sera "le plus habile à le miniaturiser²", la gullivérisation tire son origine de l'autisme, c'est-à-dire du recul que peut prendre un sujet en face du réel, recul qui peut être même une perte de contact avec la réalité. C'est la "vision monarchique" où le sujet regarde "d'en haut, en aristocrate, les autres se débattre³". Dans ces villes tristes, austères, désertes, silencieuses, dans des villes où tout est trop bien placé, où la monotonie règne de la façon la plus déprimante, quel attrait peut bien avoir la vie? La ville décrite ici par le poète - bien avant que d'être une ville à situer sur une carte géographique - c'est une ville de l'imagination, c'est l'image de soi, c'est la vie sans fleurs, sans enfants, sans hommes, c'est la vie aux maisons inhabitées, la chambre étroite et froide, le mur, la maison de pierre, c'est le musée-ville, c'est la solitude de l'être humain face à ce monde momifié. C'est aussi la ville que l'on refuse et que l'on donne comme pour lui enlever ses maléfices.

1 Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries du Repos, p. 13.

2 Gaston Bachelard, La Poétique de l'Espace, p. 142.

3 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques, p. 194.

et tranquille ne signifierait-il pas mort? Cet homme, cet "homme de sel"¹, a aussi le pouvoir de tuer.

Il y a certainement quelqu'un
Qui m'a tué²

Et n'est-ce point aussi cette même personne aimée et morte qui revit dans le miroir comme un reflet de sa propre douleur? Comment comprendre autrement ce grand cri de douleur et d'amour que sont les vers suivants!

Toujours quelque mort y habite sous le tain
Et couvre aussitôt ton reflet
Se colle à toi comme une algue

S'ajuste à toi, mince et nu
Et simule l'amour en un long frisson amer³

La mort désignant une personne en particulier se réfère aussi à une petite morte⁴, autre image de la propre mort du poète qui laisse ses "gestes se balancer tout seuls⁵". La mort, que ce soit celle de l'amant ou celle de la jeune fille, est toujours ce "miroir limpide⁶" qui offre la figure du destin, qui offre le portrait de la propre condition mortelle de l'auteur.

1 TR., p. 51.

2 TR., p. 54.

3 TR., p. 47.

4 TR., p. 47.

5 TR., p. 48.

6 TR., p. 31.

16. Les morts.

A d'autres moments, l'expression les morts apparaît comme un nom générique désignant une catégorie. Les morts, dans quelques poèmes, accompagnent alors les vivants qui les prennent comme point de référence.

Les pas des morts
 Nous accompagne
 Dots muets¹.

 Le monde est en ordre
 Les morts dessous².
 Les vivants dessus².

Ces morts d'ailleurs, plutôt que d'être sujets de méditations métaphysiques ou une notion abstraite, rappellent, par ^{+ poète} synecdoque, la mémoire d'un seul mort exerçant encore son influence sur le monde des vivants, sur celui du poète en particulier. Et puisque ces morts - ce mort - influencent tous les gestes de la vie quotidienne, de telle sorte que chaque action prend sa signification par rapport à cet être absent, il semble que le mort soit bien ici le drame d'un amour.

17. La véritable rencontre.

Pourtant, la véritable rencontre, la rencontre

1 TR., p. 31.

2 TR., p. 35.

décisive avec la mort se fera dans le tombeau des rois qu'est le tréfonds de la conscience introspective, là où "travaille l'imagination des voix profondes"¹. Le poète placé devant la mort, placé devant cette réalité terrifiante, en comprendra toutes les dimensions. Le labyrinthe, "thème de cauchemar"² par excellence, l'aura conduit aux vestiges de la gloire du temps passé où même les rois, malgré leur "étuis solennels et parés"³ connaissent l'implacable sort de tout être. La mort est ici présente partout, dans les sarcophages comme dans l'âme du poète. Un à un, les pas de la vie mènent à ce moment fatal, "à la chair sacrifiée"⁴.

18. La victoire.

"Quand on creuse dans l'inconscient, toutes images" de la maison, de la chambre, de la caverne "perdent leur individualité"⁵ et convergent toutes vers la profondeur de

1 Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries du Repos, p. 193.

2 Gilbert Durand, Les Structures de l'Imaginaire, p. 259.

3 TR., p. 61.

4 TR., p. 61.

5 Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries du Repos, p. 206.

l'introspection. Retiré du monde, au fond de lui-même, le poète se regarde et découvre sa vérité. La présence des chambres fermées, des maisons et des villes inhabitées et régies par les souvenirs des morts, le monde trop étroit l'amène à désirer le suicide. Ce désir de mort semble, en réalité, commandé par l'amour. La mort est aimée comme une "sorte d'amor fati qui imagine en elle la fin des tribulations terrestres¹". Mais l'auteur a définitivement choisi. Et cette sortie du gouffre, comme la sortie du ventre, "est automatiquement une rentrée dans la vie consciente et même dans une vie qui veut une nouvelle conscience. Sortir du ventre c'est naître, sortir du sarcophage c'est renaître²".

1 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques, p. 206.

2 Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries du Repos, p. 152 et 179.

Moyen de connaissance, la poésie permet à Anne Hébert de scruter les moindres replis de sa conscience de femme amoureuse dominée par le souvenir d'une présence masculine. Dans son recueil Le Tombeau des Rois, l'auteur qui cherche à se définir poétiquement, analyse son drame qui est à la fois souvenir et vertige alors même que le monde physique qui lui sert d'écran reflète l'image tantôt frémissante, tantôt figée de celle qui se livre à travers la poétique d'une oeuvre aussi belle qu'exigeante.

La volonté de se connaître se manifeste dans plusieurs poèmes d'Anne Hébert. D'ailleurs, le prédicable JE, nous l'avons vu, domine nettement et révèle le visage d'une femme solitaire qui veut apprivoiser sa solitude, qui veut demeurer dans sa propre nuit comme une "île sur soi enroulée¹". Ainsi, la vie banale malgré les tâches quotidiennes n'est point volontairement oubliée. Grâce à cette nouvelle et temporaire quiétude, l'eau des fontaines chante en accord avec l'âme de cette femme qui se complait dans le silence de son moi intime.

A certains moments, la solitude s'avère insupportable et l'auteur constate que sa volonté de vivre seul est

1 TR., p. 25.

une illusion: la fuite ne peut lui faire oublier son drame. La paix, le charme de la retraite ne tiennent pas leur promesse; le lourd passé surgit et s'estompent les plus doux espoirs d'une vie faite de joies toutes simples.

Si l'auteur désire parfois vivre dans la quiétude, et parce que la solitude lui permet d'être plus attentive à ses aspirations les plus profondes, le sentiment amoureux se manifeste avec d'autant plus de force que la poétesse semble vouloir nier l'appel sensuel de sa nature féminine. Les désirs, les besoins de tendresse et d'amour existent; le bruissement du feuillage, le chant et l'odeur des pins ne l'évoquent-ils pas? Les mains tendues vers l'autre, le "coeur qui s'illumine¹" et l'oiseau qui "chante sa plainte²" sont également révélateurs du mystère de sa sensibilité. Enfin le soleil qui luit, le feu qui teint la "chambre de ses reflets³", la beauté du monde et "l'éclat de midi⁴" sont autant de signes suggestifs qui évoquent la puissance de la passion, la violence du désir, la voix cachée d'une femme qui rêve.

1 TR., p. 24.

2 TR., p. 25.

3 TR., p. 41.

4 TR., p. 57.

Ces désirs inassouvis ne sont pas uniquement la manifestation d'une nature sensuelle; ils correspondent aussi à un besoin encore plus profond, ils sont la manifestation d'une force intérieure dévorante. Parce que la personne aimée est décédée, le poète fait la découverte de "la calme immobile distance entre (les) doigts de sable et (ses) paumes toutes fleuries¹", entre l'absence de l'amant et la présence du songe.

Ainsi, le monde qui fut d'abord beau au moment de l'éveil du coeur, se transforme rapidement en univers figé: l'arbre s'immobilise, l'île est engloutie et les villes deviennent tristes et désertes; à l'intérieur du château résonnent les pas des morts, les chambres se refroidissent et deviennent de plus en plus étroites. Autant d'images qui traduisent la déchirure d'une âme alors que la mort se fait omniprésente. Pourtant le poète semble se complaire dans ce monde à l'aspect macabre. Loin de la révolte, et même si les larmes coulent et si le "sang rutilé²", le poète accepte de vivre dans cet univers fermé et monotone.

Il faut bien vivre ici
En cet espace poli.³

1 TR., p. 58.

2 TR., p. 29.

3 TR., p. 43.

Solitaire, résignée, la poétesse cherche l'évasion dans le monde merveilleux de la rêverie. Elle se remet alors à l'écoute de son moi amoureux; en face de son amant absent, elle reçoit son "tremblement comme un don¹"; elle allume deux chandelles pour danser autour de leur feu et imagine "à loisir un bel amour lointain²" en route vers elle. Le poème Bruit de soie³, traduit une expérience amoureuse si forte que la limite entre le réel et l'imaginaire s'efface. A ce moment, n'existent plus que le soleil, la chaleur, le feu, la passion ardente de l'homme et de la femme. Par l'imagination, l'amour triomphe, les désirs sont comblés, le poète connaît un instant d'incible bonheur.

Ce moment d'exaltation n'est pourtant qu'un mirage, une chute dans la réalité qui constitue sûrement une nouvelle épreuve pour les "songes en équilibre". C'est ainsi que dans le Tombeau des Rois, dernier poème du recueil qui porte le même titre, la visite aux pharaons correspond à un véritable désir de mort, d'offrande de soi aux puissances du destin. C'est l'occasion pour l'auteur d'une méditation sur la condition humaine, c'est la confrontation ultime entre

1 TR., p. 34.

2 TR., p. 46.

3 TR., p. 57.

l'amour et la mort. Cette dernière n'est plus considérée comme un drame personnel; elle est le drame de l'humanité entière. Guidée par une force supérieure, la femme-poète qui visite le royaume des sarcophages voit se dérouler la tragédie de chaque être humain. Malgré quelques euphémismes—masque d'or, bijoux, bracelets— l'offrande de la chair à l'autel de la mort est une épreuve si cruelle que l'auteur vient d'en saisir le sens véritable; il comprend qu'elle est plus qu'un vertige, qu'un certain goût de fuite devant le réel. A la fin du poème, le poète entrevoit une vie nouvelle et cette "aube" est possible grâce à la certitude sous-jacente que la mort ne détruit pas entièrement l'amour. Parce que le regard se tourne non vers le passé mais vers l'avenir, l'espoir d'un amour nouveau renaît.

Quel reflet d'aube s'égare ici?
D'où vient que cet oiseau frémit
Et tourne vers le matin ¹
Ses prunelles crevées?

Ainsi le dernier poème éclaire magistralement la marche du coeur et de l'esprit dans tout le recueil. Celui-ci n'est-il pas une longue descente dans les dédales du

¹ TR., p. 61.

monde de l'amour et de la mort? N'est-il pas le déploiement continuuel d'une interrogation obsédante au tréfonds du moi féminin? La victoire finale sur la nuit n'est-elle pas aussi celle de la conscience introspective triomphant des ténèbres? Elle constitue sûrement le point de départ du Mystère de la Parole où la joie créatrice qui accompagne l'acte poétique récompense la douloureuse méditation du Tombeau des Rois.

BIBLIOGRAPHIE

I POESIE

A) LA PERSPECTIVE PHILOSOPHIQUE.

Bachelard, Gaston, Psychanalyse du Feu, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1949, 184 p.

Bachelard, Gaston, L'Eau et les Rêves, essai sur l'imagination de la matière, Paris, Corti, 1942, 265 p.

Bachelard, Gaston L'Air et les Songes, essai sur l'imagination du mouvement, Paris, Corti, 1943, 306 p.

Bachelard, Gaston, La Terre et les Rêveries du Repos, Paris, Corti, 1948, 337 p.

Bachelard, Gaston, La Terre et les Rêveries de la Volonté, Paris, Corti, 1948, 407 p.

de Bachelard, Gaston, La Poétique de l'Espace, Paris, P.U.F., 4e éd., 1964, 214 p.

Bachelard, Gaston, La Poétique de la Rêverie, Paris, P.U.F., 3e éd., 1965, p. 183.

Bélaval, Yvon, La Recherche de la Poésie, Paris, Gallimard, 1947, 186 p.
Etude sur la connaissance poétique.

Croce, Benedetto, La Poésie, Introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature, Paris, P.U.F., 1951, 248 p.

Cet ouvrage aborde le problème de l'expression en général et de celle du poème qui est la ré-évocation de la beauté.

Darbellay, Jean, Le Poète et la Connaissance poétique, St-Maurice, Ed. de l'Oeuvre de St-Augustin, 1945, 292 p.

En accord avec la philosophie thomiste, ce livre démontre que la connaissance poétique comporte deux mouvements l'un passif, l'autre actif et qu'elle procède par connaissance affective.

Dufrenne, Mikel, Le Poétique, Paris, P.U.F., 1963, 196 p.

La poésie ramène à la Nature qui exige que le poète la chante.

BIBLIOGRAPHIE

Jean, Georges, La Poésie, Paris, Seuil, 1966, 205 p.
Synthèse de lecture facile sur la poésie, la création, l'expression et le plaisir poétique.

Maritain, Jacques et Raïssa, Situation de la Poésie, Paris, Desclée, De Brouwer, 1964, 3e éd., 140 p.
La poésie ne se sert pas de la logique mais d'un illogisme savoureux qui fonctionne par images.

Nelli, René, Poésie ouverte, Poésie fermée, Toulouse, Cahiers du Sud, 1947, 192 p.
La poésie ouverte débouche sur les mythes, la poésie fermée, écho de la nature du poète, évoque la conscience individuelle.

Onimus, Jean, La Connaissance Poétique, Paris, Desclée, de Brouwer, 1966, 255 p.
Le poète découvre le réel dans sa totalité, dans ses correspondances profondes.

B) LA PERSPECTIVE PSYCHANALYTIQUE ET ANTHROPOLOGIQUE

Durand, Gilbert, Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire, introduction à l'archétypologie générale, Paris, P.U.F., 1963, 518 p.
Unissent les études de Bachelard à celles de la psychanalyse, des mythes et des religions, Gilbert Durand étudie le fonctionnement de l'imagination à partir des réflexes rythmiques, digestifs et posturaux.

Durand, Gilbert, L'Imagination symbolique, Paris, P.U.F., 1964, 131 p.

Jacoki, J., Complexe, Archétype, Symbole, Paris, Delachaux et Niestlé, 1961, 167 p.
Le disciple de Jung définit les notions de complexe d'archétype et de symbole à partir de l'oeuvre de son maître.

Jung, Carl-Gustav, The Archetypes and the Collective Unconscious, (translated by R.F.C. Hull), New-York, Pantheon Books, vol. 9, 1959, 462 p.

L'inconscient collectif est un complexe positif et commun à tout homme, complexe dont le contenu constitue un archétype (Le Père, le Fils, le Soleil, etc.).

BIBLIOGRAPHIE

C) LA PERSPECTIVE LINGUISTIQUE.

Bally, Charles, Linguistique générale et Linguistique française, Berne, Francke, 1944, 440 p.

Bally, Charles, Précis de Stylistique, Genève, Eggiman, 1905, 183 p.

Bally, Charles, Traité de Stylistique française, Paris, Klincksieck, 1937, 2 vol., 331 et 264 p.

Spécialement les pages que Bally consacre à la langue expressive.

Cohen, Jean, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966, 225 p.

L'auteur démontre avec statistiques à l'appui que la poésie se distingue de plus en plus de la prose.

Cressot, Marcel, Le Style et ses Techniques, Paris, P.U.F., 1947, 256 p.

Analyse des ressorts de la langue pouvant traduire toutes les nuances de la pensée.

Delbouille, Paul, Poésie et Sonorités, Paris, Les Belles Lettres, 1961, 267 p.

L'auteur met en doute les énoncés de la stylistique, de l'expressivité des sonorités spécialement.

Georgin, René, Les Secrets du Style, Paris, Ed. Sociales Françaises, 1962, 242 p.

Répertoire des principaux procédés stylistiques.

Grammont, Maurice, Le Vers français, Paris, Picard, 454 p.

Etude sur l'harmonie des sons dans le vers français.

Guiraud, Pierre, La Stylistique, Paris, P.U.F., 1954, 116 p.

Ouvrage de synthèse sur les tendances de la linguistique actuelle.

BIBLIOGRAPHIE

Guiraud, Pierre, Les caractères statistiques du vocabulaire, Paris, P.U.F., 1954, 116 p.

Démontre l'importance de l'étude statistique des mots en poésie.

Guiraud, Pierre, Problèmes et Méthodes de la Statistique linguistique, Paris, P.U.F., 1960, 145 p.

Apporte des précisions sur le livre précédent, spécialement sur les méthodes de calcul.

Hanlet C., La Technique du Style, ou l'art d'écrire enseigné par les meilleurs auteurs, Liège, Dessain, 1952, 322 p.

Intéressant par les nombreux exemples cités

Jakobson, Roman, Essais de Linguistique Générale, Paris, Minuit, 1963, 260 p.

Spécialement les pages consacrées à la langue poétique analysée selon la méthode des formalistes russes.

Marouzeau, Jean, Précis de Stylistique française, Paris, Masson, 5e éd., 1965, 225 p.

Ouvrage qui étudie d'une façon concise tous les aspects de la stylistique expressive.

Morier, Paul, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, Paris, P.U.F., 1961, 492 p.

Ce dictionnaire très bien fait, tient compte des nouvelles découvertes.

Michaud, Guy, L'Oeuvre et ses Techniques, Paris, Nizet, 1957, 271 p.

Spécialement la première partie: Techniques de la Poésie. L'auteur insiste sur le style et les structures de l'oeuvre.

Le Vers français, colloque organisé par le centre de Philosophie et de Littérature romanes de l'Université de Strasbourg du 3 mai au 6 mai 1966, Paris, Klincksieck, 1967, 322 p.

BIBLIOGRAPHIE

Théorie de la Littérature, Paris, Seuil, 1965, 318 p.
Spécialement, Vers une science de l'art poétique,
par R. Jakobson, Rythme et Syntaxe, par O. Brik, et Sur le
vers par B. Tomachevski.

Ce livre réunit quelques-uns des meilleurs textes
des formalistes russes.

II OUVRAGES GENERAUX SUR L'ENSEMBLE DE L'OEUVRE D'ANNE HEBERT.

Baillargeon, Samuel, Littérature canadienne-fran-
çaise, Montréal, Fides, 3e éd., 1957, p. 376-381.

Insiste sur l'enfance disparue, la solitude,
l'incommunicabilité, le lourd présent et l'ennui.

Pagé, Pierre, Anne Hébert, Montréal, Fides, 1965,
191 p.

Etude sérieuse de la vie et de l'oeuvre d'Anne Hé-
bert. Quelques pages consacrées au Tombeau des Rois.

Gay, Paul, Survol de la Littérature canadienne-fran-
çaise, in l'Enseignement secondaire, t. XLVI, no. 4, sept.-
oct. 1967, p. 175-264.

Quelques lignes sur le Tombeau des Rois.

feuille 145

Robidoux, Réjean et Renaud, André, Le Roman canadien
français du vingtième siècle, Ottawa, Ed. de l'Université
d'Ottawa, 1966, p. 171-185.

Parallèle intéressant entre le Tombeau des Rois,
et les Chambres de bois.

Tougas, Gérard, Histoire de la Littérature canadien-
ne française, Paris, P.U.F., 1960, p. 217-220.

Quelques lignes qui constatent la progression entre
le premier et le deuxième recueil.

BIBLIOGRAPHIE

Viatte, Auguste, Histoire littéraire de l'Amérique française, Québec, 1954, Presses de l'Université Laval, p. 195-196.

L'extrême consision et la densité du Tombeau des Rois, lui donnent son image singulière.

III ETUDES SUR LA POESIE D'ANNE HEBERT.

Bessette, Gérard, La Dislocation dans la Poésie d'Anne Hébert, in Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 36, no. 1, Janvier-mars 1966, p. 50-60.

Analyse freudienne; le désir de se débarrasser de ses membres correspond à un désir sado-masochiste qui serait peut-être dû à une fixation maternelle. Cette étude est reprise dans Une Littérature en Ebullition, Montréal, Ed. du Jour, 1968, p. 13-23.

Marcotte, Gilles, Une littérature qui se fait, HMH, Montréal, 1962, p. 272-283.

Seule, face à la mort Anne Hébert se sent dépossédée du monde.

Purcell, Patricia, The Agonising Solitude in Canadian Literature, Vancouver, no. 10, automn 1961, p. 51-61.

L'auteur ramène le Tombeau des Rois au thème de la solitude du poète faisant face à la sécheresse de l'inspiration.

Robert, Guy, La Poétique du Songe, Montréal, A.G.E. U.M., cahier no. 4, 1962.

Analyse intéressante des "thèmes"; la synthèse fait peut-être défaut.

Wyczynski, Paul, L'Univers poétique d'Anne Hébert, in l'Enseignement secondaire, tome XLII, no. 2, mars-avril 1963, p. 5-20.

Etude publiée aussi dans Poesie et Symbole, Montréal, Déom, 1965, p. 147-185.

A l'aide des motifs de l'eau, des mains et de l'oiseau, l'auteur analyse les thèmes de l'amour et de la mort.

BIBLIOGRAPHIE

IV ARTICLES PARUS DANS LES REVUES ET LES JOURNAUX SUR LE TOMBEAU DES ROIS.

Béguin, Albert, Anne Hébert et la solitude in Le Devoir, samedi 3 octobre 1953, p. 6.

Bonenfant, J. C., Le Tombeau des Rois, in Le Soleil, 15 avril 1953, p. 4.

Chamberland, Paul, Poèmes d'Anne Hébert in Lectures, vol. 8, no. 2, octobre 1961, p. 39-41.

Collin, W. E. (sans titre) in University of Toronto Quaterly, vol. XXIII, no. 3, avril 1954, p. 325-326.

Duhamel, Roger, Poésie des Cimes Arides, in L'Action universitaire, vol. 20, no. 2, janvier 1954, p. 88-89.

Ethier, Blais, Jean, Anne Hébert et Paul Toupin, prix du gouverneur général, in Le Devoir, 4 mars 1961, p. 13.

Gros, Léon-Gabriel, Poèmes par Anne Hébert, in Le Figaro littéraire, samedi, 10 septembre 1960, p. 13.

L'Illettré, Nouveaux poèmes d'Anne Hébert, in Le Droit, 4 mai 1953, p. 3.

Lapointe, Jeanne, Mystère de la Parole in Cité Libre, avril 1961, p. 21-22.

Lapointe, Jeanne, Quelques apports positifs de notre litt. d'imagination, in Cité Libre, octobre 1964, no. 10, p. 17-36.

Lockquell, Clément, L'Art poétique d'Anne Hébert "... solitude rompue comme du pain", in Le Devoir, samedi, 18 juin 1960, p. 11.

Marcotte, Gilles, Le Tombeau des Rois, in Le Devoir, samedi, 9 mai, 1953, p. 7.

Recette, Jacques Anne Hébert publiée in Revue dominicaine, avril 1953, p. 25-30 et septembre 1953, p. 79-86.

BIBLIOGRAPHIE

Richer, Julia, Le Tombeau des Rois d'Anne Hébert, in Notre Temps, 18 avril 1953, p. 3.

Rousseau, André, Poètes canadiens, in Figaro littéraire, vol. 9, no. 420, 8 mai 1954, p. 2.

(Sylvestre, Guy,) (sans titre), in La Nouvelle Revue canadienne, vol. II, no. 6, juin-juillet 1953, p. 481-482.

Valois, Marcel, Le Tombeau des Rois, in La Presse, 3 mai 1953, p. 66.

Table des matières

1. Introduction.....	p.I
2. Chapitre premier Le JE poétique et le langage.....	p.1
3. Chapitre deuxième L'amour.....	p.29
4. Chapitre troisième La mort.....	p.62
5. Conclusion.....	p.83
6. Bibliographie.....	p. 89