

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa



Université d'Ottawa • University of Ottawa

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Pascale Mongeon

AUTEUR DE LA THÈSE - AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

GRADE - DEGREE

Département des lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT - FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

TITRE DE LA THÈSE - TITLE OF THE THESIS

Réceptions française et québécoise de *Poèmes* d'Anne Hébert en 1960-1961

R. Yergeau

DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS DE LA THÈSE - THESIS EXAMINERS

L. Hotte

M. Lemaire

J.-M. De Koninck, Ph.D.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES
SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE
AND POSTDOCTORAL STUDIES

**RÉCEPTIONS FRANÇAISE ET QUÉBÉCOISE
DE *POÈMES* D'ANNE HÉBERT EN 1960-1961**

par
Pascale Mongeon
Département des lettres françaises
Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises)
© Pascale Mongeon, Ottawa, Canada, 2002



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 0-494-01555-1
Our file *Notre référence*
ISBN: 0-494-01555-1

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Résumé

Dès sa parution en 1960, *Poèmes* d'Anne Hébert suscite une réception critique riche dans les champs littéraires français et québécois. Publié au Seuil à Paris, le recueil est d'emblée cautionné par la préface de Pierre Emmanuel, poète français de renom. Anne Hébert amorce alors sa quête de légitimité à titre de poète en France, alors qu'elle jouit déjà des premières marques de consécration au Québec.

Selon le milieu où il est accueilli, le recueil suscite des discours variés. *Poèmes* sera principalement lu en France comme un témoignage de ce que le «Canada poétique» peut apporter à la tradition française, de l'accent rafraîchissant d'une jeune auteure aux images exotiques et aux origines intrigantes. Pour les critiques québécois, le même recueil évoque plutôt, à l'aube de la «Révolution tranquille», l'emblème de l'éveil national, de la prise de conscience d'une spécificité littéraire québécoise. Ce discours est juxtaposé à une lecture spirituelle encore manifeste chez les critiques de la génération précédente.

Ainsi, nous assistons à l'émergence de discours parallèles autour de *Poèmes*. Les lectures du recueil sont modulées par l'horizon d'attente qui distingue les champs littéraires français et québécois. Elles sont également influencées par le capital symbolique d'Anne Hébert, qui détermine la valeur de sa signature dans chaque champ littéraire. À la lumière des concepts de H.R. Jauss et de Pierre Bourdieu, nous comptons analyser les divergences et les confluences qui se dégagent des réceptions française et québécoise de *Poèmes* en 1960-1961.

Remerciements

De sa rigueur et de sa bienveillance, je veux remercier Robert Yergeau.

Introduction

Avec les *Songes en équilibre* (1942), *Le Torrent* (1950) et *Le Tombeau des rois* (1953), Anne Hébert obtient, dès les années quarante et cinquante, une réception critique considérable dans le champ littéraire québécois¹. En 1958, la publication des *Chambres de bois*, son premier roman, au Seuil à Paris, amorce une seconde phase de légitimation de son œuvre. Anne Hébert acquiert alors une visibilité sur la scène littéraire française et dans plusieurs pays de la francophonie, phénomène plutôt rare pour un auteur québécois à cette époque. La caution du Seuil légitime d'emblée le roman et élargit son champ de réception².

L'auteure revient ensuite à la poésie avec la publication de *Poèmes*, au Seuil, en 1960. Ce recueil comprend une préface du poète français Pierre Emmanuel, la réédition du *Tombeau des rois*, le texte d'une conférence : «Poésie, solitude rompue» et une section inédite : *Mystère de la parole*, dont quelques poèmes ont précédemment paru dans les revues françaises *Esprit* (1954 et 1957) et *Mercure de France* (1958). Anne Hébert se situe alors dans une étape charnière de l'acquisition de son capital symbolique. Alors que ses textes récoltent déjà certaines marques de consécration au Québec grâce aux prix littéraires³, leur légitimation n'est pas encore consolidée en France. Autrement dit, le «nom» Anne Hébert ne possède pas la même résonance dans les deux champs littéraires. Ainsi, deux discours de réception s'élaborent parallèlement, en fonction du capital symbolique respectivement acquis par l'auteure dans chaque champ. Nous comptons analyser ce point tournant dans la carrière d'Anne Hébert en comparant les réceptions française et québécoise de *Poèmes* en 1960-1961.

¹ Comme l'atteste la bibliographie critique de Gilles Lamontagne, «Poèmes d'Anne Hébert», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. IV, Montréal, Fides, 1982, p. 688-691.

² Belgique, Égypte, Maroc, Suisse, États-Unis, Tunisie. (Denis Bouchard, «Bibliographie», *Une lecture d'Anne Hébert; la recherche d'une mythologie*, Montréal, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, coll. «Littérature», n° 34, 1977, p. 210.)

Pour ce faire, nous nous appuyerons principalement sur les théories sociocritiques élaborées par Pierre Bourdieu, notamment dans son article sur «Le Marché des biens symboliques» (1971), reprises dans *Les Règles de l'art* (1992), et Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception* (1978). Bourdieu a renouvelé la sociocritique en proposant le concept de champ littéraire (champ de production restreinte et champ de grande production) à l'aune duquel prend forme et sens l'ensemble des enjeux institutionnels. Ainsi, a-t-il défini et mis en application les instances de légitimation et de consécration, qui permettent à l'auteur d'accumuler un capital symbolique grâce auquel son «produit» et sa «signature» obtiennent une valeur accrue dans le champ littéraire. Pour sa part, H.R. Jauss a étudié les facteurs implicites et explicites qui conditionnent la réception critique d'une œuvre selon le milieu culturel et l'époque où elle s'inscrit. Les concepts d'«horizon d'attente» et d'«écart esthétique» permettent de mieux cerner les dispositions sociales, idéologiques et esthétiques qui motivent le discours de réception, reflet d'un certain milieu, d'une certaine configuration du champ littéraire à un moment précis.

Aux théories de Bourdieu et de Jauss viennent se greffer les mises en application proposées par Richard Giguère au Québec et Joseph Jurt en France. Ces deux critiques ont conçu des grilles d'analyse dont s'inspirera notre démonstration. Nous effectuerons également le survol des travaux de réception critique réalisés au Québec depuis la fin des années soixante-dix: de *Structure, idéologie et réception du roman québécois entre 1940 et 1960* de Jacques Michon (1979), jusqu'à *L'Émergence des classiques* de Daniel Chartier (2000). L'étude de Chartier sur la réception française de *Trente arpents* dans les années trente nous importe particulièrement en ce qu'elle atteste l'emprise du discours français sur la réception québécoise à cette époque. Dans cette perspective, nous citerons ensuite les principales études sur les rapports institutionnels qui lient le champ littéraire

³ Prix Athanase-David (1943); prix du concours littéraire et scientifique de la province de Québec (1951); prix de l'Association France-Canada (1957); prix Duvernay (1958); prix Athanase-David (1959); prix du Gouverneur général (1961).

québécois au champ français. L'étude de Mireille Trudeau sur la réception française de *Bonheur d'occasion* (1947-1948) et celle de Jacqueline Gérois sur *Le Roman québécois en France* (1945-1970) exposent les différents facteurs qui ont façonné la lecture de certaines œuvres québécoises en France. Finalement, nous porterons un regard plus spécifique sur les études de la réception des œuvres d'Anne Hébert. Parmi les articles répertoriés, aucun ne traite particulièrement de la poésie ou de la réception croisée France-Québec. En ce sens, notre thèse apporte un éclairage nouveau sur la réception de l'œuvre hébertienne. La mise en relief d'une tranche temporelle assez restreinte, correspondant à l'accueil immédiat du recueil, nous permet de circonscrire un horizon d'attente spécifique et d'accentuer la comparaison synchronique entre deux champs littéraires.

À la suite de cette contextualisation théorique et pratique, les deuxième et troisième chapitres porteront sur l'analyse de la réception critique de *Poèmes*. Puisque chaque champ littéraire constitue un milieu de réception autonome, nous étudierons les réceptions française et québécoise en deux volets distincts. Nous mesurerons la valeur symbolique des différents effets de signature et lieux d'inscription de la critique, et leur influence dans chaque champ littéraire. De plus, nous tenterons de cerner les différents surtextes – politique, social, exotique, identitaire – qui ont modulé la réception de *Poèmes* en France et au Québec. En effet, l'interprétation du recueil varie selon les facteurs extratextuels qui sont retenus par les critiques français et québécois. D'une part, le discours français est principalement axé sur la nationalité canadienne d'Anne Hébert, porteuse de multiples connotations telles que la fraîcheur, la jeunesse et la nouveauté. De cette lecture émerge un discours plus général sur l'accueil (ou le silence) réservé aux œuvres québécoises en France. D'autre part, au Québec, la parution de *Poèmes* coïncide avec le début de la «Révolution tranquille», période de bouleversements sociaux et culturels, durant laquelle prend forme un nouveau discours sur la «poésie du pays». La lecture identitaire du recueil, principalement fondée sur le texte «Poésie, solitude rompue», coexiste avec une interprétation spirituelle, qui révèle la présence encore marquée du

discours religieux à cette époque. La réception québécoise renferme un double discours, correspondant aux idéologies de conservation et de progrès. Bref, l'horizon d'attente dans chaque champ littéraire possède ses ramifications. Le champ de grande production, le champ de production restreinte et les critiques de différentes allégeances apportent leurs nuances au discours global.

Enfin, le quatrième chapitre, plus court, reprendra les éléments importants des deux réceptions en une synthèse comparative. De façon générale, ce rapprochement entre les réceptions française et québécoise de *Poèmes* nous permettra de jeter un regard sur les enjeux esthétiques et institutionnels ayant façonné la réception du recueil au début des années soixante, selon les spécificités de chaque horizon d'attente. Nous pourrions également mieux cerner certaines étapes de la légitimation et de la consécration ayant ponctué le parcours institutionnel d'un des écrivains les plus célébrés de la littérature québécoise : Anne Hébert.

Premier chapitre

Afin de bien circonscrire nos assises théoriques et inscrire notre étude de réception à l'intérieur du contexte québécois, ce premier chapitre expose les concepts et les analyses qui tantôt fonderont, tantôt appuieront notre parcours. Nous définirons d'abord la théorie des champs littéraires élaborée par Pierre Bourdieu ainsi que l'esthétique de la réception proposée par H.R. Jauss. Forte de ces balises théoriques, nous effectuerons ensuite le survol des études de réception critique au Québec afin de mieux situer notre analyse face à la méthodologie et aux problématiques d'autres chercheurs. Dans un troisième temps, nous nous pencherons sur les études consacrées aux rapports institutionnels entre les champs littéraires français et québécois. Finalement, nous aborderons plus directement notre corpus en inventoriant les quelques études de réception déjà menées sur l'œuvre hébertienne. Compte tenu de la masse imposante de documents critiques entourant l'œuvre d'Anne Hébert, ces études demeurent paradoxalement restreintes, ce qui motive d'autant plus notre intérêt pour la réception de *Poèmes*.

Pierre Bourdieu et la logique du champ littéraire

Par le concept de champ littéraire, vaste marché où sont produits, mis en circulation et consommés les biens symboliques des producteurs, Pierre Bourdieu a renouvelé la sociocritique dans les années soixante-dix. En mettant l'accent sur les forces socio-économiques et symboliques qui positionnent le producteur face à ses pairs et aux lecteurs, Bourdieu situe la genèse d'une œuvre à la fois dans les dispositions particulières du créateur (son éducation, ses origines, son statut social) et, plus largement, dans les rapports de force, les luttes économiques et idéologiques qui façonnent le champ littéraire d'une époque, défini comme le «lieu où se produit et se reproduit sans cesse la croyance dans la valeur de l'art et dans le pouvoir de création

de valeur qui appartient à l'artiste⁴». Deux principes fondamentaux «dynamisent» le champ littéraire. Le premier constitue sa division en deux pôles de production correspondant à deux types de marché :

Le champ de production proprement dit doit sa structure propre à l'opposition, plus ou moins marquée selon les domaines de la vie intellectuelle et artistique, entre d'une part *le champ de production restreinte* comme système produisant des biens symboliques (et des instruments d'appropriation de ces biens) objectivement destinés (au moins à court terme) à un public de producteurs de biens symboliques produisant eux-mêmes pour des producteurs de biens symboliques et, d'autre part, *le champ de grande production symbolique* spécifiquement organisé en vue de la production de biens symboliques destinés à des non-producteurs («le grand public») qui peuvent se recruter soit dans les fractions non intellectuelles de la classe dominante («le public cultivé»), soit dans les autres classes sociales⁵.

Le champ de grande production vise la satisfaction des attentes d'un large public, dans l'espoir d'un succès immédiat, quantifiable grâce aux ventes. Il opère donc en fonction d'un cycle économique court, où les œuvres obtiennent une reconnaissance temporaire, calculée en valeur monétaire plutôt que symbolique⁶. À l'opposé, le champ de production restreinte prône la reconnaissance artistique comme seule préoccupation légitime. La valeur symbolique du produit n'est pas déterminée par sa valeur marchande. Son public se limite aux pairs, aux critiques et à un lectorat plus spécialisé.

Caractérisé par son refus de se conformer à une autre demande que celle qu'il suscite lui-même, le champ de production restreinte affirme son autonomie par le «décalage entre les principes d'évaluation qui lui sont propres et ceux que le "grand public", et en particulier les fractions non intellectuelles de la classe dominante, applique à ses productions⁷». Par conséquent, la recherche et l'innovation littéraires

⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. «Libre examen», 1992, p. 475.

⁵ *Id.*, «Le Marché des biens symboliques», *L'Année sociologique*, n° 22, 1971, p. 54-55. L'auteur souligne.

⁶ *Id.*, *Les Règles de l'art*, p. 236.

⁷ *Id.*, «Le Marché des biens symboliques», p. 58.

appartiennent au champ de production restreinte. Le producteur espère l'acquisition d'un capital symbolique, qui «consiste à se faire un nom, un nom connu et reconnu⁸» qui assurera la légitimité de son œuvre. Ce pôle du champ privilégie un cycle de production long et assume un plus grand risque économique. La rentabilité du produit est visée à long terme, hypothétiquement promise par une éventuelle consécration, même si les producteurs tendent à afficher un certain détachement, voire un mépris envers les instances qui octroient les gratifications symboliques, prélude à la reconnaissance institutionnelle. Pierre Bourdieu perçoit dans cette «relation d'opposition et de complémentarité qui s'établit entre le champ de production restreinte et les instances de conservation et de consécration⁹» le deuxième principe fondamental de la structuration du champ de production et de circulation des biens symboliques. Cette dépendance conflictuelle pousse les écrivains de ce champ à contester et à critiquer l'institution alors qu'ils aspirent paradoxalement au prestige que son appui procure.

Même s'ils opèrent en fonction de logiques économiques différentes, les deux sous-champs respectent fondamentalement les mêmes étapes de légitimation et de consécration des biens symboliques. La figure du créateur est dépendante de «tous ceux qui contribuent à le “découvrir” et à le consacrer en tant qu'artiste “connu” et reconnu – critiques, préfaciers, marchands, etc.¹⁰». Ces instances de légitimation et de consécration créent la valeur «fétiche¹¹» du livre, c'est-à-dire la croyance en son pouvoir symbolique. Les prises de position des agents (éditeur, préfacier, journalistes, critiques) et leur position de force (ou de faiblesse) dans le champ littéraire créent ou déconstruisent la «valeur» du texte. Une fois la légitimité acquise à travers les filtres sociaux que constituent la maison d'édition, le discours critique et le réseau médiatique, l'œuvre obtient sa première «raison d'être» symbolique. Elle peut ensuite accumuler des marques de consécration telles que les prix littéraires, les articles

⁸ *Id.*, *Les Règles de l'art*, p. 247.

⁹ *Id.*, «Le Marché des biens symboliques», p. 70.

¹⁰ *Id.*, *Les Règles de l'art*, p. 280.

savants, l'élargissement de son public à travers les traductions et les interprétations, et finalement la fixation plus durable de sa valeur symbolique grâce à l'insertion dans le réseau scolaire et dans les manuels d'histoire littéraire. Même si le champ de grande production est doté de ses prix (Grand prix du public, prix des lecteurs), de ses rééditions et de ses traductions, rares sont ses produits qui accèdent à ce dernier type de consécration durable. Puisque les agents du champ de production restreinte occupent des postes stratégiques au sein de diverses institutions (universités, académies), ils ont le pouvoir de sélectionner les œuvres qui s'intégreront au corpus scolaire, instance fondamentale d'une consécration durable.

Le champ de grande production et le champ de production restreinte possèdent leurs espaces naturels, leurs «lieux d'inscription», composés de maisons d'édition, de journaux et de revues, bref leurs instances de légitimation propres. Ces espaces leur permettent, dans une relation d'homologie structurelle producteur-récepteur, de rejoindre le public le mieux disposé à accueillir leurs produits, en fonction d'idéologies, d'une vision du monde ou de goûts communs.

Chaque champ régit ses principes de légitimation et de consécration, grâce auxquels le texte acquiert peu à peu sa valeur symbolique. L'effet de signature ou la «griffe» participe à ce rituel magique où le prestige d'un «nom» d'auteur ou de critique permet de «sacraliser» le texte :

La croyance collective dans le jeu (*illusio*) et dans la valeur sacrée de ses enjeux est à la fois la condition et le produit du fonctionnement même du jeu ; c'est elle qui est au principe du pouvoir de consécration permettant aux artistes consacrés de constituer certains produits, par le miracle de la signature (ou de la griffe), en objets *sacrés*¹².

Le signataire reconnu détient le pouvoir de cautionner d'autres objets ou personnes grâce à la préface ou à l'article savant, par exemple. De plus, il peut escompter que le produit qu'il endosse obtienne une reconnaissance qui accroîtra son propre crédit

¹¹ *Ibid.*, p. 375.

¹² *Ibid.*, p. 376. L'auteur souligne.

symbolique. Évidemment, la «griffe» n'est valable qu'à l'intérieur de son lieu d'inscription spécifique, où la compétence et la crédibilité de son détenteur sont reconnues. Bref, les deux champs de production contiennent leurs figures d'autorité et leurs lieux d'inscription respectifs, tout comme ils préconisent des logiques économiques divergentes.

Ces distinctions fondamentales expliquent les discours de réception variables, voire opposés, à une même époque, au sujet d'un même ouvrage. Gilles Marcotte, éminente figure de la critique littéraire au Québec, émet une remarque qui nourrit bien cette hypothèse : «Je ne suis pas tout à fait le même, selon que j'écris dans *La Presse*, *L'Actualité* ou *Liberté*. J'écris (ou j'ai écrit) dans ces publications ; on peut dire aussi qu'elles écrivent à travers moi. Je ne suis pas seul dans ma signature¹³.» Les valeurs, les codes et les attentes spécifiques d'un certain lectorat du champ déterminent en partie la teneur des propos de chaque critique dans chaque journal ou revue.

Bref, les jugements les plus personnels que l'on puisse porter sur une œuvre, fût-ce la sienne propre, sont toujours des jugements collectifs au titre de prises de position qui se réfèrent à d'autres prises de position, non seulement de manière directe et consciente mais aussi de manière indirecte et inconsciente, par l'intermédiaire des relations objectives entre les positions de leurs auteurs dans le champ¹⁴.

Hans Robert Jauss et l'esthétique de la réception

Le champ littéraire évolue en fonction des conflits qui opposent les mouvements, les écoles, les publics, les productions de différentes époques, pour ainsi tisser l'histoire littéraire. Celle-ci témoigne des positions et des conceptions littéraires à travers le temps, selon les fluctuations de l'horizon d'attente. Selon H.R.

¹³ Gilles Marcotte, «Du jugement», Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 28.

Jauss, la construction ou la fragmentation du sens contenu dans les textes se conçoit à l'aune d'un double phénomène :

Une analyse de l'expérience esthétique du lecteur ou d'une collectivité de lecteurs, présente ou passée, doit considérer deux éléments constitutifs de la concrétisation du sens – l'*effet produit* par l'œuvre, qui est fonction de l'œuvre elle-même, et la *réception*, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre – et comprendre la relation entre texte et lecteur comme un procès établissant un rapport entre deux horizons ou opérant leur fusion¹⁵.

Les processus de création et de réception établissent un rapport dialogique entre écriture et lecture. Les textes s'actualisent, se réinventent au gré du public, de la réflexion critique et de l'influence qu'ils opèrent sur la production d'autres écrivains.

L'expérience esthétique du texte possède trois fonctions de communication : «[la] préformation des comportements ou *transmission de la norme*, [la] motivation ou *création de la norme* [et la] transformation ou *rupture de la norme*¹⁶». Cette norme se construit à même la connaissance diachronique et synchronique du champ littéraire, les expériences antérieures de lecture ou d'écriture, voire le bagage cognitif et social de tout lecteur. La combinaison de ces éléments engendre une conception provisoire du «vrai» et du «faux», du «légitime» et de l'«illégitime», qui oriente le discours de réception d'une époque. L'histoire littéraire participe à l'élaboration d'un système de références, d'un «horizon d'attente» particulier, grâce auquel le critique évalue la production littéraire du présent ou du passé.

L'horizon d'attente résulte principalement de «l'expérience préalable que possède le public du genre dont elle [l'œuvre] relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance [...]»¹⁷. Autrement dit, le public se forge un seuil de conformité, une norme esthétique et idéologique, qui déterminera son angle privilégié de lecture.

¹⁴ Pierre Bourdieu, «Le Marché des biens symboliques», p. 112.

¹⁵ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1978, p. 284. L'auteur souligne.

¹⁶ *Ibid.*, p. 286.

¹⁷ *Ibid.*, p. 54.

Sensible à la mouvance du milieu dans lequel il s'inscrit, l'horizon d'attente n'est jamais fixe. La création et la modification de la norme provoquent périodiquement la rupture à travers laquelle s'écrit l'histoire littéraire. Alors que certains livres s'adressent plus naturellement à un marché existant, d'autres textes plus novateurs doivent inventer leur propre public. Lorsqu'une nouvelle œuvre impose une rupture avec l'horizon d'attente, qu'elle introduit des notions différentes de l'expérience familière du groupe de lecteurs ou complètement étrangères à ce dernier, l'«écart esthétique» surgit :

Si l'on appelle «écart esthétique» la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un «changement d'horizon» en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir un critère de l'analyse historique¹⁸.

Ainsi, ne s'agit-il pas seulement de produire la différence ; mais encore faut-il que cette différence soit reçue et reconnue. S'il est parfois considéré comme un critère de valeur artistique, le refus de la norme doit être légitimé par un certain nombre d'agents (éditeurs, critiques, pairs). Pour les mouvements d'avant-garde, par exemple, la rupture avec l'horizon d'attente représente une condition essentielle d'émergence dans le champ littéraire. Peu à peu, l'institutionnalisation de cet écart esthétique concourra à la formation d'un nouvel horizon d'attente. En somme, la norme ne sera brisée que pour se reconstituer, jusqu'à ce qu'elle soit à son tour contestée par d'autres formes d'écart esthétique. L'esthétique de la réception de H.R. Jauss permet de mieux circonscrire les facteurs qui ont pu causer le rejet ou le succès d'une œuvre, en fonction de la norme fixée à une époque donnée.

¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

Les études de réception critique au Québec

Depuis les vingt dernières années, les théories de la réception critique ont été utilisées par plusieurs chercheurs afin de cerner les enjeux sociaux et esthétiques liés à la légitimation et à la consécration d'une œuvre. Ces travaux sont de diverses natures : articles, thèses et monographies.

Au Québec, plusieurs études de réception critique ont vu le jour au Département d'études françaises de l'Université de Sherbrooke, d'où la formation et la reconnaissance d'une «école de Sherbrooke¹⁹». Alors que le recueil d'articles de Jacques Michon initie le mouvement en 1979, Richard Giguère dirige en 1982 un ensemble d'études sur la *Réception critique de textes littéraires québécois*, qui comprend cinq analyses de réception. D'une part, dans son étude des corrélations entre la trajectoire sociale des membres d'écoles littéraires québécoises et l'accumulation du capital symbolique, Silvie Bernier applique les théories bourdieusiennes sur l'autonomisation du champ littéraire. D'autre part, les articles d'Yvette Gonzalo-Francoli, d'Hélène Lafrance, de Liette Gaudreau et de Richard Giguère reprennent principalement les concepts de H.R. Jauss, modifiés en fonction des spécificités du champ littéraire québécois. Richard Giguère, pour mener son étude des différentes phases de la réception de l'Hexagone dans les revues entre 1954 et 1970, propose une grille d'analyse dont nous retenons plusieurs éléments:

Quel est l'horizon d'attente des textes, c'est-à-dire la norme ou le seuil de lisibilité des textes analysés ou commentés? [...] Comment les textes [...] sont-ils reçus par le critique? Est-ce que celui-ci perçoit un écart esthétique (énoncé en termes d'originalité ou de nouveauté des textes par rapport à une norme du lecteur et/ou du critique)? [...] Le critique établit-il des rapports synchroniques et/ou diachroniques avec d'autres textes? [...] Le critique assigne-t-il une fonction sociale aux textes [...] ? (Cette fonction

¹⁹ Jacques Pelletier, «La Critique sociologique depuis 1965», Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *op. cit.*, p. 324.

sociale peut être conçue sous forme de prolongements moraux ou politiques, de positions idéologiques ou éthiques)²⁰.

Ces critères nous serviront de repères lors de l'analyse du discours critique entourant *Poèmes*.

L'article d'Yvette Gonzalo-Francoli effleure une problématique qui deviendra centrale dans notre étude de *Poèmes* : la réception critique comparée de deux champs littéraires. Alors que l'auteure s'attarde surtout à la comparaison de deux époques, liées à deux horizons d'attente distincts, elle mentionne également l'incidence du milieu culturel sur la réception du roman. En effet, elle constate, sans en faire l'objet principal de sa recherche, que les *Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey, roman qui a été censuré par le clergé québécois dans les années trente, a reçu un traitement beaucoup plus favorable dans le milieu anglophone, canadien et américain, que dans son milieu d'origine, lors de sa parution²¹. L'idéologie de conservation, qui hante le Québec des années trente, mine le terrain de réception des *Demi-civilisés*. Les idées «révolutionnaires» de l'auteur instaurent un écart idéologique trop prononcé face à la société québécoise des années trente, alors qu'elles correspondront à l'horizon d'attente des années soixante. Cet exemple illustre parfaitement les propos de H.R. Jauss, qui soutient que «[l]'écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique, [...] peut devenir un critère de l'analyse historique²²». Autre milieu, autre époque, autres mœurs. Autre pays, autre horizon d'attente? Nous comptons approfondir ce type de comparaison dans notre étude synchronique des champs littéraires québécois et français.

En 1984, Hélène Lafrance fait paraître sa thèse de maîtrise sur «Yves Thériault et l'institution littéraire québécoise». Après avoir situé la position institutionnelle de l'auteur dans le champ littéraire à ses débuts, elle étend son étude

²⁰ Richard Giguère, «La Réception critique de l'Hexagone dans les revues, 1954-1970», *Réception critique de textes littéraires québécois*, Sherbrooke, Département d'études françaises, Université de Sherbrooke, coll. «Cahier d'études littéraires et culturelles», n° 7, 1982, p. 152-153.

²¹ Yvette Gonzalo-Francoli, «La Double réception des "Demi-civilisés"», Richard Giguère (dir.), *op. cit.*, p. 54-55.

de réception critique à toutes ses publications entre 1944 et 1964, puis elle classe ses productions selon une échelle de valeurs institutionnelle. En somme, elle étudie autant les contextes de production que de réception des textes. Ce corpus, beaucoup plus large et ambitieux que le nôtre, présente certains parallèles pertinents avec notre propre sujet. Hélène LaFrance note, par exemple, comment le passage du conte au roman procure à l'auteur une nouvelle légitimité auprès du public et des critiques. D'ailleurs, selon Jacques Dubois, «la définition du genre est capitale car elle porte un grand nombre d'éléments codés et elle établit le texte à un certain niveau dans l'échelle de légitimité littéraire²³». Nous retrouvons également un phénomène de translation générique dans notre étude sur l'œuvre d'Anne Hébert, même si elle relève de genres différents : roman et poésie.

Les années cinquante et soixante semblent occuper une place privilégiée dans les études de réception critique au Québec. Après son analyse de 1982 sur les enjeux institutionnels et le discours ayant favorisé l'émergence de l'Hexagone en tant que groupe de production restreinte ayant accumulé un certain pouvoir dans le champ poétique des années soixante, Richard Giguère entreprend l'étude de la réception des poèmes d'Alain Grandbois entre 1954 et 1964, au Québec, au Canada français et en France. Giguère souligne la «volonté avouée des critiques de faire rayonner son œuvre à l'étranger, vers la France en particulier²⁴». L'accent est placé sur la portée «universelle» de ses écrits. À partir de 1960, «Grandbois n'est plus considéré sur un pied d'égalité avec des poètes de sa génération comme Robert Choquette, Anne Hébert et particulièrement Saint-Denys Garneau ; il leur est supérieur²⁵». C'est du moins le discours qu'entretiennent Pierre Emmanuel et René Garneau en France. Son œuvre est ensuite relue et récupérée grâce au changement d'horizon d'attente

²² H.R. Jauss, *op. cit.*, p. 58.

²³ Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1978, p. 153.

²⁴ Richard Giguère, «La Réception critique de *L'Étoile pourpre* et de *Poèmes* ou les lieux communs de la critique de Grandbois, 1954-1964», *Grandbois vivant*, Cécile Cloutier (dir.), Montréal, l'Hexagone, 1990, p. 79.

²⁵ *Ibid.*, p. 81.

québécois, qui permet à André Brochu d'en puiser une allégorie de la délivrance nationale. La consécration survient au milieu des années soixante, avec l'obtention de nombreux prix et la réédition de son œuvre dans la collection «Rétrospectives» à l'Hexagone. «L'œuvre de Grandbois devient en quelque sorte la valeur-modèle, la valeur-étalon de la poésie québécoise²⁶.» Giguère conclut que le rayonnement de l'Hexagone, en tant que lieu d'inscription au capital symbolique croissant, a nettement favorisé la consécration de Grandbois.

Sous l'égide théorique de Pierre Bourdieu et de H.R. Jauss, Claire-Hélène Lengellé retrace, dans sa thèse de maîtrise, la trajectoire symbolique de la poète québécoise Marie Uguay dans le champ littéraire des années soixante-dix et quatre-vingt au Québec, tout en analysant l'incidence du décès prématuré de l'auteure sur le processus de consécration. Son étude révèle la versatilité des opinions sur une œuvre au fil du temps. Le discours critique, orienté par l'horizon d'attente, est également modifié par le capital symbolique de l'écrivain. Dans le cas de Marie Uguay, le cancer qui allait entraîner sa mort à l'âge de 26 ans (évoquant le mythe du poète au destin tragique) a causé d'étonnantes répercussions sur l'appréciation de ses poèmes.

André Marquis, dans son étude sur les conditions de survie symbolique de six auteurs québécois, a également mis ce facteur en évidence en citant le suicide de Claude Gauvreau : «La mort spectaculaire (accident, suicide, meurtre) retient aussi l'attention quand elle fauche un créateur dans la force de l'âge. Elle peut entraîner une consécration accélérée. Le moment de la mort d'un auteur gagne donc à être mis en corrélation avec le capital symbolique accumulé par ce dernier²⁷.» Dans les deux études, nous pouvons observer l'impact de la vie de l'écrivain sur son cheminement institutionnel.

André Marquis s'est intéressé à l'ascension ou à l'oubli symbolique de six auteurs du champ littéraire québécois qui ont été occultés ou récupérés par le discours

²⁶ *Ibid.*, p. 83.

²⁷ André Marquis, «Les Fluctuations du capital symbolique. De l'oubli et de l'institution», Robert Giroux et Jean-Marc Lemelin (dir.), *Le Spectacle de la littérature*, Montréal, Triptyque, 1984, p. 124.

critique selon les «permutations dans les lieux de pouvoir²⁸». Son étude, comme celle d'Yvette Gonzalo-Francoli, adopte une perspective diachronique, qui permet de suivre le parcours de l'écrivain à travers les changements d'horizon d'attente. Entre autres conclusions intéressantes, André Marquis a remarqué que les œuvres du champ de grande production, appartenant au groupe symboliquement dominé, sont quasi fatalement condamnées à l'oubli de l'institution, contrôlée par l'autre pôle du champ. De plus, il souligne l'importance de l'écart esthétique dans l'imposition et l'accumulation du capital symbolique:

Le champ ressuscite essentiellement deux catégories d'écrivains : les précurseurs audacieux (avant-garde) et les écrivains maudits (marginaux sociaux) qui, par leur conduite et leur écriture, participent à la mystification de la littérature. Les écrivains du champ de grande production, s'ils n'ont pas su s'imposer de leur vivant, ne seront probablement jamais ressuscités puisque les permutations dans les instances de légitimation sont occasionnées la plupart du temps par les champs de production restreinte, et non l'inverse²⁹.

En 2000, *L'Émergence des classiques* de Daniel Chartier, étude basée notamment sur les concepts de H.R. Jauss, confirme la place toujours privilégiée de la sociocritique au Québec. À la lumière des œuvres plus (ou moins) marquantes de la littérature québécoise des années trente, Chartier «analyse [l]es mécanismes qui permettent l'entrée d'une œuvre dans le discours de l'histoire littéraire, assurent sa survie et contribuent à sa constitution en tant qu'œuvre classique³⁰».

L'étude qu'il consacre à *Trente arpents* de Ringuet nous intéresse particulièrement en ce qu'elle compare les positions française et québécoise face à l'œuvre. Selon Chartier, l'horizon d'attente de l'époque renferme notamment la «recherche obsédante d'une œuvre qui marquerait le début de la littérature canadienne-française et qui pourrait égaler en valeur esthétique (et symbolique) les

²⁸ *Ibid.*, p. 77.

²⁹ *Ibid.*, p. 122.

³⁰ Daniel Chartier, *L'Émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. «Nouvelles études québécoises», 2000, p. 35.

œuvres françaises contemporaines³¹». Il note que la critique québécoise des années trente tend à «*anthropophagier*³²» le discours français, c'est-à-dire se l'approprier en lui conférant un sens nouveau, une valeur exclusivement positive³³. «Ici, le système de réception, dominé par "l'effet français", demeure stable et cohérent dans la mesure où il réussit à faire siens les apports étrangers, à les choisir et à les réinterpréter en fonction de sa mécanique propre³⁴.» Il soutient également que la légitimation française possède une résonance bien supérieure au Québec à celle de tous les prix littéraires, si l'on mesure le prestige qu'en récolte le romancier. Bref, l'étude de Daniel Chartier met en relief l'emprise symbolique que détient le champ littéraire français sur le champ littéraire québécois à cette époque.

Bien que nous nous soyons exclusivement concentrée sur les recherches issues du champ littéraire québécois, nous ferons cependant une exception notable en citant l'étude de Joseph Jurt, guidée par les concepts de H.R. Jauss, sur la réception des œuvres de George Bernanos entre 1926 et 1936. Joseph Jurt, qui tente de «vérifier l'hypothèse d'un conditionnement des jugements critiques par les options idéologiques³⁵», justifie son intérêt particulier pour la critique journalistique, véritable carrefour dans le champ de circulation des biens symboliques :

Par son double caractère de médiatrice entre auteur et public (processus littéraire) et éditeur et acheteur (appareil littéraire) et par la nature publique de son activité (qui s'articule dans les mass media), la critique littéraire

³¹ *Ibid.*, p. 245-246.

³² *Ibid.*, p. 149. L'auteur souligne.

³³ *Ibid.*, p. 150. Daniel Chartier précise ensuite cette remarque à propos de *Trente arpents* : «commentateurs et journaux du Québec transforment la critique française en choisissant de rapporter certaines critiques et d'en réinterpréter d'autres. Par exemple, personne ne songe à republier la critique de *La Grande revue* qui fait état d'une faiblesse morale en des termes peu équivoques : "Quelle faillite de tous les principes! [...] C'est affreux." De la même manière, on traduit le jugement d'André Thérive, qui écrit que cette œuvre "est, jusqu'à nouvel ordre, la pièce maîtresse du roman canadien-français", comme un jugement éminemment positif, alors que le respecté critique français venait de rappeler sans ménagement qu'une œuvre se condamne "à une excellence relative, fort différente de l'excellence absolue" si elle s'inscrit dans un *registre régional* [...] plutôt que viser *l'absolu* (lire *la capitale métropolitaine, Paris*).» L'auteur souligne.

³⁴ *Ibid.*, p. 173.

³⁵ Joseph Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, Paris, J-M Place, 1980, p. 43.

journalistique semble particulièrement bien se prêter à une analyse de type sociologique qui aura comme tâche de capter la résonance sociale (et les conditionnements de cette résonance) que l'œuvre nécessairement polysémique trouve dans les différents courants idéologiques de la société, analyse qui risque d'être difficile et complexe, vu le grand nombre d'interférences, latentes ou manifestes, qui interviennent au cours du processus de la réception³⁶.

Afin de cerner le plus exhaustivement possible tous les critères qui interviennent et interfèrent lors de la lecture d'une œuvre, l'étude de réception critique de Jurt repose sur plusieurs critères appliqués à la lecture des textes journalistiques.

[N]ous décodons d'abord toutes les unités d'information des textes critiques qui concernent l'*auteur* de l'œuvre (traits physiques, intellectuels, psychologiques, moraux, métaphysiques, politiques, sociaux, ethniques, attitudes [...], rapports auteur-œuvre). [...] Une deuxième série de questions se rapporte aux unités d'information concernant l'*œuvre* (thèmes descriptifs, poétiques, psychologiques, moraux, métaphysiques, politiques, sociaux, ethniques [...], remarques concernant le genre, la forme en général, les jugements sur le contenu linguistique, le style, la poésie). Ensuite on examinera l'insertion de l'œuvre dans un contexte plus vaste (évolution littéraire de l'écrivain, le champ littéraire diachronique et synchronique, le contexte socio-politique). [...] [Puis on dégagera] des informations sur le *périodique* (périodicité, lieu de publication, importance relative, audience, tendance idéologique) ; information sur le *critique* (âge, sexe, notoriété, appartenance à un groupe, options principales), le genre de critique, les autorités ainsi que les systèmes de références cités³⁷.

Quatre points cardinaux orientent l'analyse de Jurt : l'auteur, l'œuvre, le périodique et le critique. Le type de lecture systématique qu'il propose permet de bien cerner l'horizon d'attente d'une époque ainsi que la position institutionnelle de l'auteur et du critique (capital symbolique, effet de signature et lieu d'inscription) dans le champ littéraire.

Comme nous le verrons dans la prochaine section de ce chapitre, le capital symbolique d'un auteur et l'horizon d'attente varient lors du passage d'un champ littéraire à un autre. Examinons de plus près le dialogue – ou la superposition de soliloques – entre les champs littéraires français et québécois.

³⁶*Ibid.*

Les études sur les rapports institutionnels France-Québec

En raison de la nature variée des études sur la représentation de la littérature québécoise en France, cette section englobera autant les analyses de réception que les essais plus généraux sur les rapports de force symboliques unissant et opposant les deux champs littéraires.

Depuis le succès de *Bonheur d'occasion* au Canada, aux États-Unis et en France, Gabrielle Roy, romancière d'origine manitobaine, constitue l'un des fleurons de la littérature québécoise. Grâce à l'obtention du prix Femina en 1947, elle est devenue l'une des premières figures emblématiques du roman canadien-français en France. Mireille Trudeau s'est penchée sur les facteurs ayant façonné la réception française immédiate du roman. En s'inspirant de la sociologie de la littérature conçue par Robert Escarpit, elle tente de déceler les mécanismes de la «trahison créatrice» :

les publics extérieurs n'ont pas un accès direct à l'œuvre. Ce qu'ils lui demandent n'est pas ce que l'auteur a voulu y exprimer. Il n'y a pas coïncidence, convergence entre leurs intentions et celles de l'auteur, mais il peut y avoir compatibilité. C'est-à-dire qu'ils peuvent trouver dans l'œuvre ce qu'ils désirent alors que l'auteur n'a pas voulu expressément l'y mettre ou peut-être même n'y a jamais songé³⁸.

Dans le cas de *Bonheur d'occasion*, cette «trahison créatrice» est opérée par les critiques français. La diffusion du roman à l'étranger «donne une nouvelle réalité à l'œuvre en lui fournissant la possibilité d'un nouvel échange littéraire avec un public plus vaste, parce qu'elle l'enrichit non simplement d'une survie, mais d'une deuxième existence³⁹».

Pour Mireille Trudeau, le seul critère de sélection des comptes rendus réside dans la nationalité du critique et l'année de parution (1947-1948). En ce sens, elle

³⁷ *Ibid.*, p. 44-45.

³⁸ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je ?», n° 777, 1960, p. 111-112.

postule que «[l']anonymat, par exemple, ne constitue pas un problème majeur puisque l'individualité des journalistes n'a pas, à nos yeux, de valeur en soi. Le genre ou l'idéologie des revues et quotidiens ne nous arrêteront pas plus, parce que cela nous entraînerait trop loin⁴⁰.» Ainsi, s'éloigne-t-elle d'emblée des théories bourdieusiennes⁴¹, qui accordent un rôle capital à la position de l'agent dans le champ littéraire, révélée par son effet de signature et le lieu d'inscription de son discours.

Elle pose néanmoins un regard lucide sur les mécanismes publicitaires et institutionnels qui ont conditionné la lecture française de *Bonheur d'occasion*. Selon Mireille Trudeau, le communiqué de presse de l'éditeur Flammarion a forgé la grille d'analyse de la plupart des critiques en imposant les lignes directrices de l'appréciation du roman : les liens patriotiques entre la France et le Canada ; le succès antérieur de *Bonheur d'occasion* au Canada ; l'archaïsme de la langue et les anglicismes ; la valeur documentaire des descriptions du milieu ouvrier montréalais. Tous ces thèmes seront repris par les critiques ; certains journalistes s'évertueront même à paraphraser *in extenso* le communiqué de presse. Déroutés par une œuvre étrangère, les critiques se sont accrochés au mode d'emploi que leur a fourni le texte publicitaire.

La destruction du mythe «chapdelainien» par les tableaux typiquement urbains de *Bonheur d'occasion* déstabilise la critique :

Depuis, en effet, que l'exotisme franchement canadien s'est amenuisé, c'est-à-dire depuis que les paysages de forêts et de campagnes se sont estompés, le lecteur français hésite entre l'imagerie du pays américain résolument moderne et celle d'une ancienne France attardée à l'époque médiévale ou à l'âge rural⁴².

³⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁰ Mireille Trudeau, *Bonheur d'occasion et la presse française*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1976, f. 9.

⁴¹ Peut-être ne les connaissait-elle pas à cette époque. Les avait-elle connues que son analyse eût été différente.

⁴² *Ibid.*, f. 106.

La vision archaïsante est surtout privilégiée par la critique, qui perçoit dans le langage canadien-français les traces toujours vivantes du XVII^e siècle, brillante époque de la colonisation, du rayonnement impérialiste. Les références culturelles françaises tendent à façonner le contenu du roman, en fonction des données historiques, d'un passé commun qui construit la passerelle entre cet univers canadien inconnu et la familiarité des «cousins d'outre-mer».

Bien que le jeu entre proximité et éloignement ait envoûté plusieurs critiques français, Mireille Trudeau rappelle que l'attribution du prix Femina à Gabrielle Roy n'a pas fait l'unanimité dans le cercle littéraire parisien. Plusieurs justifications extralittéraires permettent d'expliquer le couronnement de la romancière. D'une part, certains critiques croient que le succès de Gabrielle Roy en France résulterait de sa popularité au Canada. Autrement dit, le capital symbolique acquis en terre américaine aurait séduit le jury. D'autre part, le prix devient un symbole de la reconnaissance française envers l'attachement filial des Canadiens. On vise à encourager la production littéraire francophone à l'extérieur de la France. Certains critiques mécontents suggèrent même que l'attribution du prix à Gabrielle Roy ne représente qu'un échange de bons procédés entre la France et le Canada. Grâce à une entente de type «import-export», le Canada échangerait du charbon et du blé contre un prix littéraire⁴³ ! Existerait-il plus belle illustration des liens étroits entre valeurs symbolique et économique ? Dans cet exemple probant, les enjeux présidant à la remise du prix littéraire concernent tout... sauf la littérature. De fait, l'étude de Mireille Trudeau élucide les nombreux facteurs sociaux et idéologiques qui peuvent favoriser la légitimation d'une œuvre.

La réflexion sur la vision française de la littérature québécoise, engagée par Mireille Trudeau, trouve un écho dans les propos de Laurent Mailhot. Dans le cadre du colloque sur les «Lectures européennes de la littérature québécoise», tenu à

⁴³ *Ibid.*, f. 34.

Montréal en 1981, ce dernier livre une vision assez pessimiste du dialogue interculturel :

Le destinataire des critiques européens qui nous lisent, c'est le lecteur ou même l'écrivain québécois plutôt que le public français ou belge ou italien. Connaissant notre susceptibilité chatouilleuse, nos lecteurs européens sont prudents jusqu'à la timidité, sympathiques jusqu'à l'identification. Sur leur lancée, certains poussent le mimétisme jusqu'à la caricature : ils deviennent plus québécois que les Québécois eux-mêmes. Il y a des Européens – de plus en plus nombreux, de plus en plus compétents – qui découvrent et étudient nos livres ; il n'y a pas encore, à ma connaissance, de lecture(s) européenne(s) de la littérature québécoise, comme il y a sans aucun doute une lecture française d'Edgar Allan Poe ou de Faulkner, de Maïakovski ou de Borges⁴⁴.

Laurent Mailhot illustre cette réflexion grâce à l'exemple bien éloquent de la biographie d'Anne Hébert, rédigée par René Lacôte en 1969, où les photographies de paysages québécois priment sur le portrait de l'auteur, où le «Poète» s'efface derrière le Québec. Laurent Mailhot en conclut qu'«on considère les poètes québécois comme des monuments à visiter, des paysages à contempler⁴⁵». Anne Hébert est «utilisée à des fins de propagande et de tourisme⁴⁶». En somme, la lecture contextualisante qu'opère la critique française (ou autre critique étrangère) sur le texte québécois tend à attribuer au contenant une telle importance qu'elle en évince le contenu.

Dans un numéro spécial de la revue *Liberté* sur «l'institution littéraire», concept très en vogue au début des années quatre-vingt au Québec si nous nous fions au foisonnement d'articles sur ce sujet à l'époque, André Belleau s'intéresse à la configuration particulière du champ littéraire québécois, en postulant que celui-ci est soumis à une double contrainte : l'appareil institutionnel québécois et la norme française. Alors que les idéologies seraient québécoises, la forme resterait toujours essentiellement française. Selon lui, «il est impossible de lire sérieusement la littérature québécoise sans faire appel à la littérature française : on ne peut, sans avoir

⁴⁴ Laurent Mailhot, «Quand les Français nous découvrent...», Lorraine Camerlain (dir.), *Lectures européennes de la littérature québécoise*, Montréal, Leméac, 1982, p. 271.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 270.

recours à cette dernière, commencer même à rendre justice à notre littérature et montrer justement qu'elle arrive à NOUS dire à travers et malgré les normes de L'AUTRE⁴⁷». La vision manichéenne des groupes de production restreinte, de cette résistance du «nous», «à travers et malgré [...] L'AUTRE», hante le discours québécois sur son rapport à la France. L'opposition face au tyran symbolique français est sans cesse juxtaposée à une volonté de démystifier le rapport à l'autre, ultime clé de la compréhension de l'identité québécoise. Les propos des critiques québécois prennent souvent une teinte légèrement fataliste lorsqu'ils traitent de cette nécessité d'un lecteur externe brisant l'illusion de l'autarcie symbolique du champ littéraire québécois.

En 1984, Jacqueline Gérols présente une étude fort enrichissante sur la réception du roman québécois en France, à la lumière de ses principaux lieux d'inscription et des critères de jugement liés à sa réussite. Son ambition est «d'étudier la présence littéraire du Québec en France durant la période qui va de 1945 à 1975 et plus précisément ce qui détermine le succès du roman québécois et à quelles conditions il peut être lu et apprécié du public français⁴⁸». Elle consacre une attention presque exclusive aux romanciers qui ont connu un certain succès, commercial et critique, en France (Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Jacques Godbout). À ce sujet, elle constate l'influence prépondérante du lieu d'inscription : «L'admission aux rangs de l'équipe d'un des grands éditeurs parisiens assure à l'écrivain québécois l'attention de la critique et d'un minimum de lecteurs ; il bénéficie de *l'image de marque* de cette maison d'édition⁴⁹.» Ajoutons que la distribution internationale, grâce au service de presse, en est également favorisée.

Toutefois, le prestige du lieu d'inscription parisien n'est pas suffisant pour masquer les différences entre une œuvre québécoise et française. L'importance

⁴⁶ *Ibid.*, p. 269.

⁴⁷ André Belleau, «Le Conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise», *Liberté*, n° 134, 1981, p. 18.

⁴⁸ Jacqueline Gérols, *Le Roman québécois en France*, La Salle, Hurtubise HMH, 1984, p. 14.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 91. L'auteure souligne.

qu'accorde généralement la critique journalistique à la situation sociale de l'écrivain, aux rapports entre roman et société, révèle le fossé entre les cultures. Alors que, selon Jacqueline Gérois, les critiques français jugent leurs œuvres autochtones selon le «quotient d'intellectualité» («fonction de plusieurs facteurs : éducation, position sociale et échelon intellectuel⁵⁰») de l'écrivain, ces critères ne peuvent s'appliquer à l'auteur québécois, en raison de la faible connaissance que possèdent les critiques de la stratification sociale et de la structure du pouvoir intellectuel au Québec. En guise de substitut, les auteurs québécois seront identifiés, dans un premier temps, grâce à leur nationalité. Dès lors, une confusion règne entre les épithètes «canadien», «canadien-français» et «québécois» qui circulent dans le discours français. De fait, même Jacqueline Gérois incorpore Antonine Maillet et Gabrielle Roy à son étude, ce qui révèle un certain brouillage dans la définition institutionnelle et identitaire de l'écrivain «québécois». Après avoir noté que l'étiquette «canadienne» est la plus fréquemment utilisée par la critique française, Jacqueline Gérois y décèle certains vestiges de colonialisme :

On pourrait s'étonner de l'emploi de ce terme «canadien» par une critique qui n'est pas sans savoir que les écrivains en question sont originaires d'une province bien connue pour ses velléités d'indépendance. L'épithète semble se charger d'une double valeur. Non seulement elle sous-entend puissance et jeunesse mais elle symbolise également la négation d'une défaite humiliante pour la France. En rendant aux Québécois leur appellation d'origine, le critique abolit d'un trait de plume les deux cents ans de domination anglaise qui les ont écartés du sillage français. Les «vrais» canadiens [*sic*], ce sont eux, et ce grand peuple est issu de la France⁵¹.

En revanche, l'adjectif «québécois» deviendra, sous la plume française, symbole de «provincialisme [et d'une] forme de rejet de la France⁵²». Pourtant, le degré d'engagement politique révélé dans le roman québécois constitue, de concert avec la nationalité, l'autre grand critère social de jugement de valeur : «Aux yeux de la

⁵⁰ *Ibid.*, p. 213.

⁵¹ *Ibid.*, p. 205.

⁵² *Ibid.*, p. 210. L'auteure souligne.

critique, l'écrivain est donc implicitement ou explicitement "engagé". On approuve cet engagement dans la mesure où il est synonyme d'une lutte contre l'anglo-américanisme et d'un rapprochement avec la France⁵³.» Autrement dit, la revendication politique du Québec, son élan vers l'autonomie, sera fusionnée aux propres aspirations de la France, qui rêve toujours de sa présence rayonnante en terre d'Amérique. Ce fantasme du monopole symbolique colore la lecture française du roman québécois.

Jacqueline Gérols remarque également que l'horizon d'attente du lecteur français devant une œuvre «québécoise» est marqué par la soif d'exotisme, étanchée par les personnages mais surtout les espaces géographiques représentés : «Dans le cas du Canada, c'est à la fois la nostalgie des grands espaces et le regret des temps héroïques, combinés à la fascination du continent américain⁵⁴.» L'homme solitaire, intrépide, luttant contre les rafales de neige, le froid meurtrier, les animaux sauvages, prisonnier du silence, voilà le genre de décor «pittoresque» qui plaît aux lecteurs. Ce goût de l'exotisme expliquerait le succès de *Kamouraska* en France, cette «histoire d'amour, de fureur et de neige⁵⁵».

Puisque la critique française, face au texte québécois, se retrouve sur un terrain vague, aux données socio-culturelles inconnues, c'est par le biais de la langue qu'elle se sentira le plus à l'aise de jauger la valeur des œuvres. Alors que «l'élément de pittoresque et d'exotisme linguistique séduit généralement la critique», «[l']intrusion de l'anglais, quelle qu'en soit la forme, est du reste généralement ressentie avec contrariété et désapprobation⁵⁶». Se révèle ainsi le refus français d'une influence américaine sur «sa» littérature d'outre-mer. Le style déterminera l'intégration du romancier québécois au champ littéraire français. Bref, les digressions sont tolérées, voire attendues, mais ne doivent jamais briser trop radicalement les normes de lecture, la forme conventionnelle du récit français.

⁵³ *Ibid.*, p. 217.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 226.

Chantal de Grandpré s'inspire largement des conclusions de Jacqueline Gérois dans un article sur les «Romanciers québécois devant la critique française». Elle situe l'heure de gloire du roman québécois en France dans les années soixante, époque où s'imposent Réjean Ducharme et Marie-Claire Blais. Les années soixante-dix voient plutôt le déclin de cet enthousiasme. Pourtant, Anne Hébert conserve sa cote de popularité auprès des critiques français. Selon Chantal de Grandpré, cette valorisation de l'œuvre hébertienne en France résulte justement de la «distance qu'elle garde vis-à-vis du Québec [...] et la *dimension américaine* de son œuvre, remarquée dès *Kamouraska*⁵⁷». Elle soutient qu'Anne Hébert a été célébrée par la critique française en vertu de l'absence de marques distinctivement québécoises dans son œuvre. Anne Hébert a symbolisé l'ouverture sur le monde, la transcendance qui faisait défaut dans plusieurs textes «joualisants» de l'époque⁵⁸.

Chantal de Grandpré évoque une problématique très en vogue dans l'horizon d'attente québécois des années quatre-vingt : l'américanité des auteurs québécois. De Grandpré désigne les trois principaux volets de cette américanité : «celle qui au Québec est le plus récent support de la différence québécoise ; celle qui en France voulait au contraire dégager certains écrivains du cadre étroit du Québec ; celle enfin qui est reprise par l'édition française comme slogan publicitaire⁵⁹». En effet, l'idée pour le public français d'une littérature américaine directement écrite en français n'est pas sans charme. S'y voient combinées les dimensions exotique et familière des textes québécois.

Dans une perspective plus large, qu'en est-il de la distribution, voire du rayonnement des textes québécois en France et des littératures francophones dans le monde ? Telle est l'audacieuse et litigieuse question que se posent Lise Gauvin et

⁵⁶ *Ibid.*, p. 290-291. L'auteure souligne.

⁵⁷ Chantal de Grandpré, «Les Romanciers québécois devant la critique française», *Œuvres et critiques*, vol. 14, n° 1, 1989, p. 126. L'auteure souligne.

⁵⁸ Par contre, rappelons-nous comment Jacqueline Gérois a exposé les éléments «exotiques» qui, dans l'œuvre hébertienne, viennent nourrir l'imaginaire français d'un Canada mythique. Bref, l'absence de «québécity» dans les romans d'Anne Hébert demeure discutable.

⁵⁹ Chantal de Grandpré, art. cité, p. 124.

Jean-Marie Klinkenberg en 1990, dans l'ouvrage collectif *Écrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics*. Leur première constatation : «L'hypothèque la plus lourde qui pèse sur les littératures francophones est leur faible diffusion⁶⁰.» D'ailleurs, à la question «Pour qui écrit-on ?», posée à plusieurs écrivains suisses, québécois et belges, Pierre Mertens répond avec lucidité : «On ne peut pas ne pas déceler ce que la question recèle de frustration. On ne se soucie ainsi du public que quand, à l'évidence, on ne l'a pas encore trouvé⁶¹.»

L'idée d'un certain «flottement» de la réception des œuvres québécoises à l'étranger ponctue la plupart des articles qui composent le recueil. Celui de Yannick Resch, «Enseigner la littérature québécoise en France», nous semble particulièrement révélateur des problèmes de lisibilité que peuvent rencontrer les textes québécois sous le regard tantôt indifférent, tantôt amusé de l'étudiant français. Resch souligne deux interférences principales dans la réception des œuvres québécoises. D'une part, le lecteur français tend à assimiler et à intégrer le texte québécois au classement général des œuvres françaises, ce qui fait paraître la production québécoise d'avant la «Révolution tranquille» fatalement «décalée» par rapport à l'horizon d'attente français de la même époque. D'autre part, «[l]a seconde difficulté est de percevoir cette littérature dans sa spécificité, dans son altérité autre, étrangère mais non point exotique ou folklorique⁶²». Trop grande proximité ou trop grand éloignement ? Quoi qu'il en soit, l'espace d'accueil des textes québécois en France, leur niveau de lisibilité et d'intelligibilité pour le lecteur français, demeure ambivalent et relativement exigü.

Le phénomène d'exiguïté, commun à plusieurs champs littéraires, François Paré le décortique en relevant certaines particularités des «petites» littératures, en étudiant leur capacité à exister par elles-mêmes et pour les autres. Plutôt que de se

⁶⁰ Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Écrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics*, Paris/Montréal, Creaphis/VLB, 1991, p. 11.

⁶¹ Pierre Mertens, «Le Vrai lecteur: imprévisible», Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *op. cit.*, p. 47.

limiter à l'analyse du rapport dominant-dominé, il tente de relever la complexité des rapports à l'identité et à l'altérité («la douloureuse nécessité de l'Autre...⁶³») dans divers champs littéraires au rayonnement limité. Selon lui, «[n]ulle part [l']altérité de la critique n'est-elle aussi visible que dans les cultures de la francophonie, dans la mesure où les composantes de l'appareil critique dont font usage les cultures périphériques sont issues de la France métropolitaine⁶⁴». Comment acquérir l'intelligibilité aux yeux des «Autres», imposer un nouveau *sens*, alors que les formes diverses et multiples de l'écriture se heurtent aux discours dominants, qui

agissent sur nous comme s'ils jaillissaient de la conscience individuelle de l'écrivain, comme s'ils étaient déjà miraculeusement insérés dans une histoire qui nous impliquait tous. Fruits de l'instant créateur, ils se proposent à nous comme immémoriaux. Et c'est justement en tant que dissociés d'une origine réelle que ces discours s'instituent dans l'hégémonie⁶⁵.

Bien que la littérature québécoise ait longtemps appartenu au groupe des «minoritaires», victime du discours hégémonique parisien, François Paré constate le revirement symbolique qui s'est opéré à partir des années soixante-dix, alors que

les lettres québécoises disposent de toutes les structures institutionnelles nécessaires et se proposent donc, dans le concert des littératures mondiales, comme une littérature hégémonique. C'est là un renversement idéologique absolument extraordinaire qui a modifié profondément, non seulement les rapports entre la France et le Québec, mais aussi et surtout ceux que le Québec entretenait et entretient avec les autres littératures de l'exiguïté⁶⁶.

François Paré expose une perspective différente des conséquences de l'affranchissement institutionnel du champ littéraire québécois. En plus de modifier son lien de dépendance à la France, cette volonté de créer un champ littéraire autonome et dominant accentue le fossé entre le champ littéraire du Québec et les

⁶² Yannick Resch, «Enseigner la littérature québécoise en France», Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *op. cit.*, p. 179.

⁶³ François Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. «BCF», 2001 [1992], p. 96.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 58.

autres littératures francophones du Canada, devenues à la remorque de l'institution québécoise.

Alors que François Paré tend une oreille attentive aux voix singulières des «petites» littératures, c'est dans une perspective plus globalisante, voire ethnocentriste, que la chercheuse française Pascale Casanova étudie la valeur des échanges littéraires sur le plan international et l'accumulation des ressources et du capital symbolique comme fondement de l'identité nationale. Selon Casanova, «chaque espace littéraire national (donc chaque écrivain) est situé non pas spatialement mais temporellement. Il y a un temps littéraire mesuré au méridien de Greenwich littéraire, par rapport auquel on peut dessiner la carte esthétique du monde, la place de chacun pouvant s'évaluer à la distance temporelle par rapport au centre⁶⁷.» Deux grandes stratégies fondent toutes les luttes à l'intérieur des espaces littéraires nationaux : l'assimilation («intégration, par une dilution ou un effacement de toute différence originelle, dans un espace littéraire dominant») et la différenciation («affirmation d'une différence à partir notamment d'une revendication nationale») ⁶⁸. De fait, Jacqueline Gérols, dans son étude sur la présence du roman québécois en France, avait remarqué cette double stratégie, par laquelle les écrivains réussissaient à s'imposer soit par «leur “francité” (c'est-à-dire l'absence de repères ethniques)» ou leur «canadianisme, on serait même tenté de dire leur “canadianité”⁶⁹».

Pascale Casanova croit que la langue d'écriture constitue un facteur déterminant de la position d'une littérature dans le champ littéraire mondial. Pour sa part, François Paré soutient également que «l'intelligibilité des œuvres s'exprime dans un nombre très précis de grandes langues de diffusion⁷⁰». Elle mentionne la situation délicate des littératures francophones qui, à cause de l'usage d'une langue au

⁶⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁷ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 474.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 246.

⁶⁹ Jacqueline Gérols, *op. cit.*, p. 324-325.

⁷⁰ François Paré, *op. cit.*, p. 33.

capital symbolique prestigieux, demeurent «trop proches pour qu'on célèbre leur différence, mais trop éloignées pour qu'on les intègre⁷¹» au cercle parisien. Elle distingue également les écrivains nationaux et internationaux, outre leur degré de soumission aux instances politiques, selon la distribution commerciale de leurs produits : «Les écrivains nationaux sont caractérisés [...] par leurs grandes ventes dans leur pays d'origine, mais aussi par le fait qu'ils sont ignorés des lettrés des autres pays : le romancier national est celui qui travaille pour le marché national et conformément aux canons commerciaux⁷².» Cette notion apporte un éclairage complémentaire aux types de marchés définis par Bourdieu, en leur ajoutant une perspective géographique et identitaire.

Les analyses de réception du corpus hébertien

Il demeure étonnant de constater la faible quantité d'articles que nous avons recensés sur la réception critique des œuvres d'Anne Hébert.

Jacqueline Gérols, dans *Le Roman québécois en France*, avait déjà observé comment la soif d'exotisme du lecteur français était nourrie par le mythe canadien célébré, par exemple, dans *Kamouraska* en 1970. Quelques années plus tard, elle consacre un article à la présence des romans hébertiens en France. Selon Jacqueline Gérols, le savant dosage entre proximité et éloignement forme le critère essentiel d'appréciation de l'écrivain canadien : «Proche par sa langue, son idéologie, sa technique littéraire. Lointain par son exotisme, l'ampleur de ses thèmes, la vitalité de son inspiration⁷³.» Par sa langue dénuée de «provincialismes» et son écriture «digne d'enrichir la tradition littéraire française⁷⁴», par ses descriptions exotiques de contrées éloignées, de grands espaces américains, Anne Hébert crée l'alliance entre la

⁷¹ Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 174.

⁷² *Ibid.*, p. 234.

⁷³ Jacqueline Gérols, «La Critique française et le mythe canadien : Anne Hébert», *Présence francophone*, n° 30, 1987, p. 52.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 53.

familiarité et le dépaysement. Paradoxalement, avec le succès des *Fous de Bassan* en 1982, Anne Hébert, l'auteure «canadienne» par excellence, se métamorphose soudainement en romancière «québécoise» aux yeux de la critique française. Symbole de l'évolution d'une province qui s'est trop longtemps repliée sur ses préoccupations régionales, Anne Hébert devient l'emblème d'une nouvelle société québécoise, d'un peuple qui se libère, d'une nation ouverte sur le monde, universelle, et surtout conquérante de l'espace américain, image mythique dont ne démord pas la critique française. Le critique français Alain Bosquet, ose affirmer, à la lumière des *Fous de Bassan*, en 1982, que

[I]e Québec s'est magnifié, sublimé, débarrassé de ses manies et de ses ricanements. C'est toute l'étendue de l'Amérique qui y respire. L'esprit insatiable de Jack London trouve dans ces pages subtiles de quoi faire halte ; celui plus ancré de Henry James, de quoi nourrir le perpétuel recommencement de l'homme, satisfait, insatisfait, grave, désincarné, réincarné⁷⁵.

Jacqueline Gérols reprend dans cet article plusieurs idées déjà énoncées dans son essai de 1984. De plus, en tenant exclusivement compte des œuvres romanesques, elle situe l'entrée d'Anne Hébert sur le marché français en 1970 avec *Kamouraska*. Toutefois, il est important de rappeler la publication des *Chambres de bois* au Seuil dès 1958, roman qui a tout de même bénéficié d'une certaine réception en France. La parution de *Poèmes* en 1960, accompagné d'une préface de Pierre Emmanuel, contribue également à l'acquisition d'un capital symbolique qui colorera le jugement des critiques dans les années soixante-dix. Les œuvres précédentes d'Anne Hébert jouent d'évidence un certain rôle dans la réception ultérieure de ses romans en France.

Alors que Jacqueline Gérols s'est particulièrement intéressée au succès de *Kamouraska* en France, Grazia Merler se penche plutôt, dans un court article paru en 1989, sur la critique entourant *Les Fous de Bassan* au Canada. Selon Merler, c'est

⁷⁵ Cité par Jacqueline Gérols, *op. cit.*, p. 55.

avec l'obtention du prix des Libraires en 1970 qu'Anne Hébert obtient un rayonnement international, ce qui augmente considérablement l'ampleur de la réception critique de ses œuvres, objets de nombreuses thèses, de traductions ainsi que de deux adaptations cinématographiques. En moins de cinq pages, Merler vise à rendre compte de «la critique universitaire des années 1982 à 1987 traitant du roman [*Les Fous de Bassan*]» en relevant «outre les articles de fond, les entrevues les plus récentes accordées par l'auteur, les comptes rendus des versions française et anglaise, ainsi que quelques critiques de la critique⁷⁶». Projet résolument ambitieux pour un article de quelques pages...

Grazia Merler consacre presque la moitié de son texte aux difficultés que présente la traduction de l'écriture hébertienne en anglais, en raison du style elliptique et de l'emploi fréquent de l'infinitif. Lorsqu'elle atteint finalement le cœur du sujet, elle note au passage certains des motifs récurrents dans l'analyse du roman : l'idée du jumelage et du dédoublement qui s'oppose à la logique manichéenne ; les réseaux intertextuels ; la déconstruction «postmoderne» comme esthétique de l'impensable ou de l'irreprésentable ; les dimensions mythologique et allégorique du roman. Sans méthodologie précise, cet article constitue plutôt un survol de différents points de vue de la critique, sans établir de conclusion ou de ligne directrice, sans voir l'incidence du prix Femina sur la lecture du roman, sans dégager un horizon d'attente, sans comparer les différences de perspective entre les réceptions anglophone et francophone au Canada. Bref, l'article de Grazia Merler, plutôt que d'éclairer la réception critique des *Fous de Bassan*, dévoile par inadvertance toutes les zones d'ombre qui l'entourent.

En 1992, Neil B. Bishop tente de faire le bilan de la masse pour le moins imposante de discours autour des œuvres d'Anne Hébert, depuis la parution des *Songes en équilibre* cinquante ans plus tôt. En recensant les principales tendances critiques employées pour comprendre et décortiquer le monument hébertien, Neil B.

⁷⁶ Grazia Merler, «*Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert devant la critique», *Œuvres et critiques*, vol. 14, n° 1, 1989, p. 39.

Bishop étudie les discours émanant du champ de production restreinte. «La critique universitaire a vraisemblablement contribué au maintien du succès de l'œuvre hébertienne, ne serait-ce qu'au niveau des cursus universitaires et scolaires⁷⁷.» Source d'inspiration de nombreuses analyses thématiques, bachelardiennes et mythocritiques, les textes d'Anne Hébert ont également été lus dans des perspectives sémiotique, narratologique, psychanalytique et surtout féministe. Bishop précise que la critique féministe provient surtout des champs littéraires étrangers. Fait intéressant, il souligne par ailleurs que les critiques négatives, relativement rares à l'égard des écrits d'Anne Hébert, touchent d'une part la «modernité⁷⁸» du style, et d'autre part la lecture «nationale», fondée sur «le rôle de porte-parole d'une collectivité qu'Anne Hébert assigne au poète dans son principal texte théorique "Poésie solitude rompue"⁷⁹». Selon Jean Éthier-Blais, cité par Neil B. Bishop, «Anne Hébert déformerait [...] la réalité québécoise pour mieux assurer son succès en exploitant les stéréotypes qu'entretiendraient les Français au sujet du Québec et des Québécois⁸⁰». En effet, la réception de *Poèmes* en 1960-1961 coïncide avec l'émergence du surtexte identitaire «nationalisant» dans l'horizon d'attente québécois.

Fondé sur une centaine de comptes rendus parus dans les journaux et revues du Québec, l'article de Jacques Michon clarifie la dimension sociologique perçue dans les premiers textes hébertiens. Michon retrace, entre *Les Songes en équilibre* (1942) et *Poèmes* (1960), l'évolution de l'horizon d'attente au Québec, jusqu'à la célébration d'une vision triomphante de la collectivité dans l'œuvre littéraire hébertienne. La parution des *Songes en équilibre* est marquée par l'opposition de deux discours critiques : la conception naturaliste de la littérature et la dimension symbolique de l'expérience littéraire. Cette deuxième position esthétique obtient

⁷⁷ Neil B. Bishop, «L'Évolution de la critique hébertienne», Agnès Whitfield et Annette Hayward (dir.), *op. cit.*, p. 257.

⁷⁸ Selon Suzanne Lamy, «l'écriture y [dans *Les Fous de Bassan*] céderait à la facilité des anglicismes pour faire "couleur locale", à celle des clichés, à l'abus des phrases nominales, aux invraisemblances et au relâchement langagier, à la répétition et au pléonisme ; et recourrait à une "modernité de placage"». Citée par Neil B. Bishop, *op. cit.*, p. 267.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 264.

finalement la faveur des agents de consécration, puisque le prix David est attribué à Anne Hébert en 1943⁸¹.

Alors que la poésie, commentée et analysée par un certain nombre de spécialistes, constitue l'un des terrains familiers de la littérature québécoise des années quarante, *Le Torrent*, recueil de nouvelles paru en 1950, dérouta la critique par l'incursion d'un nouveau genre dans le champ littéraire : «La critique semble dépourvue devant un recueil de nouvelles qui n'a pas d'équivalent dans la littérature québécoise. Ni roman, ni poème, *Le Torrent* laisse la critique perplexe⁸².» Néanmoins, Robert Élie, par sa lecture allégorique du recueil, centrée sur une libération collective du «nous», ouvre la voie au discours subséquent sur la dimension communautaire des textes hébertiens. En 1953, lors de la parution du *Tombeau des rois*, la manifestation du surtexte identitaire collectif s'amplifie. Selon Jacques Michon, pour pallier les déficiences du réseau éditorial pendant la Deuxième Guerre mondiale, la solidarité générationnelle acquiert une nouvelle importance et développe un sentiment plus fort de communauté entre les écrivains, qui conçoivent leur littérature ancrée dans une démarche historique et, comme l'exprime Jeanne Lapointe, «marquant une étape dans la libération progressive de l'être canadien-français⁸³». L'optique nationalisante n'est toutefois pas partagée par le poète français Pierre Emmanuel, qui propose une lecture formelle des poèmes d'Anne Hébert.

Pressenti par la critique dans *Le Tombeau des rois*, le sentiment d'épanouissement collectif s'impose avec la parution des *Chambres de bois* en 1958, lu comme une allégorie de l'ouverture sur le monde, de l'échappement possible des écrivains à l'asphyxie d'un univers clos, d'une société répressive. Puis, lors de la parution de *Poèmes*, Anne Hébert entérine en quelque sorte dans «Poésie, solitude rompue» la lecture sociologisante de son œuvre :

⁸⁰ *Ibid.*, p. 266.

⁸¹ Jacques Michon, «Perception et réception des premières œuvres d'Anne Hébert (jusqu'en 1960)», *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*, Montréal, Actes du colloque de la Sorbonne, l'Hexagone, 1997, p. 24.

⁸² *Ibid.*

Après avoir été lue par la critique, l'œuvre est maintenant commentée par Anne Hébert elle-même qui trace les paramètres de sa propre réception. La poésie est définie à la fois comme une éthique de la parole et comme un acte de solidarité historique avec la génération des écrivains qui ont entrepris la révision des valeurs communes⁸⁴.

L'article de Michon se clôt ainsi sur l'année 1960, moment charnière où paraissent la traduction anglaise commentée du *Tombeau des rois* et surtout la réédition du recueil d'Anne Hébert au Seuil. L'analyse de Jacques Michon nous permet de mieux contextualiser les années 1960-1961, à l'aune de la trajectoire symbolique des œuvres précédentes d'Anne Hébert au Québec ainsi que du contexte historique générateur d'un certain discours pro-communautaire.

Tout récemment, Antoine Sirois a traité un aspect différent de l'accueil réservé au corpus hébertien dans un article sur la «Réception d'Anne Hébert au Canada anglais». En s'appuyant sur les concepts de Pierre Bourdieu, il esquisse les différentes étapes chronologiques de la légitimation de l'auteure dans le milieu anglophone. Créateurs, critiques d'avant-garde, professeurs et traducteurs constituent le premier public d'Anne Hébert dès les années quarante et cinquante. Selon Antoine Sirois, la «modernité» du style hébertien correspond à l'horizon d'attente du champ littéraire anglophone⁸⁵. À partir des années soixante-dix, le rythme des traductions s'accélère. Les journaux et revues du champ de grande production s'intéressent davantage à l'auteure, ce qui, selon Antoine Sirois, «témoign[e] de la ferveur populaire qui entoure l'œuvre d'Anne Hébert⁸⁶». C'est à cette époque qu'il situe sa consécration au Canada anglais.

La traduction de *Poèmes* paraît en 1975, alors qu'Anne Hébert possède déjà un «nom» solidement établi, dans les champs littéraires francophone et anglophone. Les commentaires des critiques canadiens sur le recueil en 1975 ressemblent

⁸³ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁵ Antoine Sirois, «Réception d'Anne Hébert au Canada anglais», *Les Cahiers Anne-Hébert*, n° 3, automne 2001, p. 33.

étrangement à ceux des critiques québécois en 1960 : éveil d'une conscience sociale par la poésie, rupture avec la tradition et le régionalisme, supériorité par rapport à un ensemble de publications médiocres. Bref, l'interprétation de *Poèmes* semble stationnaire depuis la première lecture qu'en ont proposée les critiques québécois en 1960. En ce sens, la réception québécoise du recueil semble avoir fixé la norme d'accueil au Canada anglais.

Bref, tous les articles que nous avons mentionnés s'attardent à une phase de la légitimation institutionnelle de l'œuvre d'Anne Hébert, dans son milieu d'origine ou à l'étranger. Nous désirons observer de plus près un passage important situé entre les débuts littéraires qu'analyse Jacques Michon (1942-1960) et le rayonnement international qu'étudient Jacqueline Gérols et Grazia Merler (1970-1987). Le cadre théorique fourni par Pierre Bourdieu et H.R. Jausss nous permettra une saisie plus globale de l'horizon d'attente et des enjeux institutionnels de la réception. Finalement, la mise en parallèle d'une double réception, française et québécoise, nous permettra de réunir deux visions, demeurées jusqu'à présent isolées l'une de l'autre, de l'œuvre hébertienne.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 34.

Deuxième chapitre

Réception française de *Poèmes*

Le recueil d'Anne Hébert a suscité en France, lors de sa parution, une vingtaine de recensions, dont la longueur, l'influence dans le champ littéraire et la pertinence varient grandement. De la rubrique anonyme au compte rendu signé par Philippe Jacottet, du journal de province au *Figaro littéraire*, chaque signature et chaque lieu d'inscription occupent une position plus ou moins rayonnante dans le champ littéraire. Parmi ces textes, neuf comptes rendus et un extrait d'anthologie nous paraissent assez substantiels pour en effectuer l'analyse, alors que les notices bibliographiques ou les annonces de la parution du recueil appuieront nos principales références.

Parmi les neuf comptes rendus retenus, sept proviennent de lieux d'inscription du champ de production restreinte. Parmi ceux-ci, cinq périodiques portent exclusivement sur la littérature et la culture (*Figaro littéraire*, *Nouvelles littéraires*, *La Nouvelle Revue française*, *Cahiers du Sud* et *Mercure de France*), alors que *Combat* et *La Croix* traitent principalement de politique et de questions sociales. Ces deux derniers journaux possèdent néanmoins une autorité certaine dans le champ littéraire. À titre d'exemple, ils sont cités en quatrième de couverture de *Poèmes*, au sujet de la réception des *Chambres de bois*. Dans le champ de grande production, deux journaux d'actualité (*Démocratie 60* et *Résistance*) légitiment *Poèmes*. Enfin, une notice bio-bibliographique sur Anne Hébert dans *Histoire de la littérature canadienne-française*, publiée aux Presses universitaires de France, sera également prise en compte, car elle participe non seulement de la réception immédiate de *Poèmes*, mais institue une première forme de reconnaissance plus durable de l'auteure en France.

De ces dix textes, huit sont publiés à Paris, «ville sursaturée de culture⁸⁷», comme la décrit Jean Éthier-Blais. En revanche, *Résistance* et *Cahiers du Sud* sont publiés en région, ce qui peut amoindrir leur rayonnement national. Par ailleurs, mentionnons que huit comptes rendus sont rédigés par des hommes, alors qu'à peine deux articles sont signés par des femmes. Cette répartition révèle nettement la prédominance du regard masculin sur les lettres françaises de l'époque. S'il y a lieu, nous accorderons une attention à l'incidence du sexe sur les propos des critiques, notamment sur la description que font les commentateurs masculins et féminins d'Anne Hébert, cette «petite Canadienne⁸⁸».

Analyse des comptes rendus

De façon plutôt ironique, le processus de réception de *Poèmes* en France est amorcé par un critique... québécois ! En mai 1960, moment coïncidant avec la parution du recueil, René Garneau consacre dans le *Mercure de France* sa chronique des «Lettres canadiennes-françaises» à Anne Hébert. René Garneau a d'abord acquis une certaine notoriété au Canada français par ses «articles de critique d'une exquise pénétration intellectuelle et psychologique⁸⁹», notamment dans *Les Idées* et *Le Canada*⁹⁰. Devenu attaché culturel à l'ambassade du Canada à Paris, il est invité à

⁸⁷ Jean Éthier-Blais, «Rencontre avec René Garneau», *Le Devoir*, 13 juin 1962, p. 10.

⁸⁸ Louis Gautier, «*Poèmes*», *Le Progrès*, Lyon, 15 octobre 1960, p. 7. L'identité canadienne d'Anne Hébert sera également citée dans plusieurs autres comptes rendus. Souvent l'appartenance canadienne (très rarement québécoise) est modulée par l'ajout d'un qualificatif lié à l'appartenance française : «Canadienne de Québec et jeune écrivain français» (André Marissel, «Mystère de la parole», *Réforme*, Paris, 18 juin 1960, p. 6.) ; «poétesse canadienne de langue française» (Anonyme, «J'entends la voix de l'oiseau mort...», *Bulletin critique du livre français*, Paris, août-septembre 1960, p. 680.) ; «jeune canadienne», «poétesse canadienne» (Alb. L., «Anne Hébert», *Bulletin des lettres*, Lyon, 16 juin 1960, p. 5.) ; «écrivain canadien d'expression française» (Pierre Loubière, «*Poèmes*», *Centre-Presse*, Villefranche-de-Rouergue, 2 septembre 1960, p. 13.). Précisons également que, malgré la tendance générale des critiques français à privilégier l'épithète «canadien», nous continuerons de désigner l'auteure et sa poésie par le qualificatif «québécoise».

⁸⁹ Jean Éthier-Blais, art. cité, p. 10.

⁹⁰ Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 342.

rédiger des articles sur les lettres canadiennes-françaises dans les *Nouvelles littéraires* et le *Mercure de France*, où il signe une chronique régulière. Fondée en 1890 sous la direction d'Alfred Vallette, le *Mercure de France* «exerça une influence prépondérante sur l'intelligentsia parisienne⁹¹» à ses débuts. Toutefois, après la Première Guerre mondiale, «Gallimard et *Les Nouvelles littéraires*, autant que les grands contemporains qu'il [Alfred Vallette] n'eut pas le flair d'éditer, ont diminué le prestige du *Mercure*⁹²». À la suite de difficultés financières dans les années cinquante, la revue est achetée par la maison Gallimard, qui tente d'en restaurer l'éclat.

Le directeur du *Mercure de France* à cette époque, Samuel de Sacy, a rédigé la préface des *Chambres de bois* en 1958, ce qui prédispose peut-être le comité de rédaction à l'endroit d'Anne Hébert. De fait, comme l'a souligné Pierre Bourdieu, tout préfacier ou critique espère accroître son propre capital symbolique à travers le renom de l'auteur qu'il cautionne. Curieusement, René Garneau ne mentionne pas la sortie du nouveau recueil de poèmes dans son article, probablement rédigé antérieurement à sa parution. Le moment est tout de même bien choisi de mieux faire connaître Anne Hébert en France.

«Quatre noms dominant aujourd'hui la poésie canadienne d'expression française : Alain Grandbois, Saint-Denys Garneau, Jean-Guy Pilon et Anne Hébert⁹³». Voilà ce qu'apprend René Garneau au public français, en guise d'initiation aux lettres québécoises. Malgré la publication récente de son premier

⁹¹ Les renseignements sur le *Mercure de France* sont tirés d'une notice de Claude Dauphine dans le *Dictionnaire de la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Universalis/Albin Michel, 2000, p. 501-502.

⁹² *Ibid.*

⁹³ René Garneau, «Lettres canadiennes-françaises. Un lyrisme de la dissection : Anne Hébert», *Mercure de France*, Paris, mai 1960, p. 143-146. Pour éviter une surcharge de notes, les numéros de pages seront directement intégrés dans le texte.

roman au Seuil, Anne Hébert est davantage reçue comme poète que romancière⁹⁴ par Garneau, qui soutient que sa «prose se dilue si naturellement en poésie» (p. 144).

Pour accentuer l'omniprésence de la poésie dans l'œuvre d'Anne Hébert, René Garneau s'applique à citer les nombreuses correspondances liant le plus récent roman aux premiers poèmes, par le biais d'une longue analyse intratextuelle. Il souligne ainsi la progression unique de l'œuvre hébertienne, dont il situe la maturité littéraire avec la publication du *Tombeau des rois*, après d'obscurs *Songes en équilibre* «qui ne pouvaient intéresser vraiment qu'elle seule» (p. 143). Le critique souhaite montrer la cohérence d'un grand projet créateur, où Anne Hébert «avance en profondeur alors que d'autres ont un génie qui se déploie en étendue» (p. 144). Ce sont avant tout les images de la poète, peintes avec une «confiance surréaliste⁹⁵ qui rappelle certain tableau [*sic*] de Magritte» (p. 145) que circonscrit René Garneau. L'éloge de la fidélité d'Anne Hébert envers elle-même traduit la conception d'une œuvre totale : «Fidélité est règle d'or. Si elle n'est pas là, il peut y avoir de beaux morceaux, il n'y a pas de grand poète.» (p. 145) Évidemment, le titre de «grand poète» détonne dans le champ littéraire français, où l'auteure est à peine connue. Cette affirmation se justifierait davantage dans le champ littéraire québécois, où l'œuvre d'Anne Hébert recueille déjà les premières marques de consécration.

René Garneau place sans contredit l'auteure au faite de la poésie québécoise. Anne Hébert ose s'aventurer où le «poète banal» (p. 146) n'ose pas se rendre, «déplacer les éléments les plus intimes de sa personnalité, ceux auxquels une tradition superstitieuse défend de toucher» (p. 146). Fidélité, unité, «degré aussi

⁹⁴ Bien que cette tendance à traiter uniquement de la dimension poétique de l'œuvre d'Anne Hébert soit unanime dans les comptes rendus français, on retrouve néanmoins quelques mentions des *Chambres de bois* et du prix France-Canada dont il a été couronné dans les revues suivantes : *Livres et lectures* ; *Le Progrès* ; *Le Berry républicain* ; *La Revue des sténographes, dactylographes et comptables de France* ; *Service culture et bibliothèques (A.C.G.F.)*.

⁹⁵ Un autre critique évoque aussi le surréalisme, mais de façon péjorative : «J'avais l'impression d'être soudain reporté vingt-cinq ou trente ans en arrière. C'était, souvenez-vous, l'époque qui suivit la grande explosion surréaliste. [...] [J]e ne vais pas soutenir qu'Anne Hébert est une disciple d'André Breton. Je la vois trop attentive au réel, au concret, celui des objets comme celui du cœur, pour se laisser prendre aux mirages d'un surréel fallacieux.» (Alb. L., art. cité, p. 5.) Au contraire, pour René Garneau, la référence au surréalisme indique plutôt qu'Anne Hébert maîtrise son art.

recherché de pureté» (p. 146), «esprit d'ascèse» (p. 144), telles sont les caractéristiques qui éloignent Anne Hébert du tout-venant poétique et lui permettent d'imposer un écart esthétique. Aucune considération politique, identitaire ou sociale ne vient corrompre cet univers parfaitement autarcique qu'esquisse René Garneau pour le lecteur français.

L'image d'une «poète authentique» trouve son écho sous la plume de Christiane Constant, dans le journal d'actualité politique *Démocratie 60*⁹⁶. C'est d'abord au cœur de la réalité canadienne, où «des millions d'hommes parlent encore le français, c'est-à-dire sentent et pensent en français», que la critique tient à situer la voix d'Anne Hébert, témoignage lyrique de la fidélité patriotique des Canadiens envers la France. Christiane Constant insiste sur la nationalité de la poète en incluant quelques détails biographiques :

Anne Hébert est Canadienne, elle vit à Québec où elle travaille à la Radio et écrit en français. Son roman, *Les Chambres de bois*, reçut en 1958 le Prix France-Canada et ses recueils de vers [...] ont été jugés par le très exigeant André Rousseaux comme ceux d'«un des plus grands poètes contemporains de langue française»⁹⁷.

Trois fois, dans le premier paragraphe seulement, la critique cite le contexte canadien. À deux reprises, elle insiste sur l'utilisation de la «langue française» au Canada, comme si cette réalité constituait un fait étonnant. Nous pouvons dès lors deviner le degré de connaissance que possèdent généralement les lecteurs français, sinon les critiques, de la littérature québécoise. Enfin, pour octroyer une certaine crédibilité à l'auteure face au public français, Christiane Constant rappelle le prix France-Canada et recourt à la parole du «très exigeant» André Rousseaux, dont l'effet de signature,

⁹⁶ Après avoir consulté maintes ressources bibliographiques et informatiques, nous n'avons pu trouver aucun renseignement sur Christiane Constant ou sur l'histoire de ce journal, mais nous pouvons les situer probablement dans le champ de grande production.

⁹⁷ Toutes les citations sont tirées de l'article suivant : Christiane Constant, «Anne Hébert nous propose...», *Démocratie 60*, Paris, n° 28, 5 mai 1960, p. 11.

reconnu dans le champ littéraire français, cautionne la qualité supérieure des écrits d'une auteure étrangère, au capital symbolique encore latent.

Peut-être typique de la critique féminine ou propre au champ de grande production, la tentative de rapprochement entre la poète et ses lecteurs se poursuit avec l'ajout d'autres détails biographiques et paratextuels qui rendent Anne Hébert attachante par sa personne, plutôt que par ses écrits : «Au dos du livre, une photo nous révèle qu'Anne Hébert est jeune et jolie. [...] Et si, comme on le dit, elle se livre peu dans la conversation, c'est sans doute parce qu'elle se livre tout entière lorsqu'elle écrit.» Cette attention portée au charme physique de l'auteure (qui vient conforter l'image de jeunesse et de vitalité que se font les critiques français des écrivains canadiens⁹⁸), l'insistance sur son caractère réservé (correspondant au cliché du poète solitaire), sert probablement à compenser le peu de renseignements que possède la critique sur Anne Hébert⁹⁹.

Après avoir dressé un portrait sympathique de l'auteure, la critique tente d'initier le public à l'œuvre même. Conforme aux attentes des lecteurs du champ de grande production, dans la mesure où *Démocratie 60* en fait partie, son discours insiste sur l'accessibilité et la lisibilité des poèmes : «rien d'abstrait, d'intellectuel, d'ésotérique dans ses poèmes» ; «[l]es thèmes sont familiers» ; «le vocabulaire est simple et limité (celui de Racine l'était aussi...)» ; «souvent pathétique, jamais désespérée», «elliptique, [...] jamais obscure». D'une part, la référence intertextuelle à Racine est élogieuse, bien qu'elle soit incongrue car c'est la seule fois où un critique osera comparer Anne Hébert au dramaturge! D'autre part, cette intertextualité relève d'un bagage littéraire connu de tous, même d'un public ignorant tout de la poésie. Familiarité, simplicité, clarté, tels sont les atouts sur lesquels mise

⁹⁸ Voir les propos de Jacqueline Gérols cités dans le premier chapitre, f. 28.

⁹⁹ Jacqueline Gérols (*op. cit.*, p. 213) note que les critiques français utilisent des critères différents pour décrire les auteurs québécois, en raison de la mince connaissance qu'ils possèdent du statut intellectuel de l'écrivain au Québec (voir f. 27).

principalement Christiane Constant afin de rendre le recueil plus apprivoisable¹⁰⁰ aux yeux du grand public.

Finalement, dans une perspective féminine (ou féministe), Christiane Constant note l'écart esthétique salubre qui distingue *Poèmes* des ouvrages normalement écrits par des femmes : «Anne Hébert nous emmène loin des “ouvrages de dames”, confessions-sans-pénitence-pour-jeux-floraux...» Cette description de l'écriture des femmes traduit une conception assez péjorative de la littérature féminine en général. Elle rappelle aussi le compte rendu des *Chambres de bois*, signé par André Rousseaux dans le *Figaro littéraire* en 1958, intitulé avec légèreté : «Jeux de dames¹⁰¹».

En somme, Christiane Constant contextualise *Poèmes* pour ses lecteurs. Tout d'abord, elle relate l'œuvre à la lumière de la réalité canadienne. Elle semble d'ailleurs initier un public étranger à certaines évidences, telles que l'usage de la langue française au Canada. Ensuite, elle présente une image flatteuse de l'auteure grâce à certains détails physiques et biographiques. Elle tente également de simplifier et de rendre accessibles les poèmes aux lecteurs du champ de grande production. Finalement, elle propose un lien intertextuel familier qui rassure un lecteur toujours réticent face à un nouvel auteur, étranger de surcroît. Ce modèle représente *mutatis mutandis* le genre de réception qui conforte l'horizon d'attente, à l'époque de *Poèmes*.

Le compte rendu de Louis Chaigne dans la revue *Résistance* (Nantes) accumule également les références à l'identité canadienne et à la féminité d'Anne Hébert : «une Canadienne¹⁰²» ; «jeune femme» ; «femme-poète» ; «cette Canadienne» ; «femme vivante». Nous pressentons que *Poèmes* sera précisément jugé

¹⁰⁰ Curieusement, un autre critique du champ de grande production reproche plutôt à *Poèmes* son caractère sibyllin, sa «quête mystérieuse des seules images» (J.-L. Prévost, «Lauréate du Prix France-Canada», *Livres et lectures*, Issy-les-Moulineaux Seine, n° 148, octobre 1960, p. 566.).

¹⁰¹ André Rousseaux, «Les livres. Jeux de dames», *Le Figaro littéraire*, Paris, 20 septembre 1958, p. 2.

en fonction de ces deux coordonnées identitaires. Notons encore une fois l'importance de l'épithète «jeune», renchérie par le qualificatif «vivante», symboles de cette fraîcheur canadienne salubre, semble-t-il, à la littérature!

Depuis les années trente, Louis Chaigne¹⁰³ a publié des recueils de poèmes, des essais critiques et des biographies. Membre du jury du Grand prix catholique de littérature, il s'intéresse particulièrement aux œuvres, thèmes et personnages à caractère religieux, ce dont témoignent plusieurs de ses écrits¹⁰⁴. Ces orientations religieuses se manifestent-elles dans *Résistance*, lieu d'inscription du champ de grande production qui, axé principalement sur la politique et l'actualité, se veut «le journal de la famille¹⁰⁵» ?

En écho au commentaire d'André Rousseaux, Chaigne déclare qu'Anne Hébert s'est révélée comme «une des meilleures poétesses de notre temps, et dont le nom doit être retenu comme celui d'une Marie Noël et d'une Alliette Audra». Contrairement à l'intertextualité établie dans les deux autres comptes rendus, c'est à l'aune d'autres plumes féminines que Louis Chaigne mesure le talent d'Anne Hébert. Toutes deux Françaises, Marie Noël et Alliette Audra sont reconnues pour leurs poésies animées de ferveur catholique. Pierre de Boisdeffre décrit les poèmes de la première comme des «ditanies naïves, qui baignent dans la foi des imagiers du Moyen Age¹⁰⁶». *Les Chansons et les heures*¹⁰⁷ connaîtra même une réédition dans la prestigieuse collection «Poésie» chez Gallimard. Quant à Alliette Audra, dont le nom n'évoque plus guère quoi que ce soit aujourd'hui, elle se situe parmi les poètes

¹⁰² Toutes les citations sont tirées de l'article suivant : Louis Chaigne, «Plaisir des livres», *Résistance*, Nantes, 19 mai 1960, p. 9.

¹⁰³ Les renseignements sur la vie de Louis Chaigne sont tirés de l'ouvrage de Pierre de Boisdeffre, *Histoire de la littérature de langue française des années 1930 aux années 1980*, Paris, Perrin, 1985, p. 870.

¹⁰⁴ *Anthologie de la Renaissance catholique* (1938), *La Vie de Marie* (1954), *Vie de Paul Claudel et genèse de son œuvre* (1961), *Monseigneur Gabriel Martin* (1962) et *Portrait de Jean XXIII* (1963).

¹⁰⁵ *Résistance*, Nantes, 19 mai 1960, p. 1.

¹⁰⁶ Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Paris, Le Livre contemporain, 1959, p. 651.

¹⁰⁷ Marie Noël, *Les Chansons et les heures. Le Rosaire des joies*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1983, 209 p.

chrétiens de la «génération précédente¹⁰⁸», appréciée pour ses «versets amples et paisibles¹⁰⁹». Le rapprochement intertextuel entre Anne Hébert et Alliette Audra peut se fonder sur la publication par celle-ci, en 1938, d'un recueil de poèmes intitulé *La Chambre de bois*¹¹⁰, qui anticipe une image centrale du roman et des poèmes d'Anne Hébert. Nous ignorons si ce lien constitue un hasard ou si Anne Hébert en connaissait l'existence. Quoi qu'il en soit, il ne semble guère étonnant qu'un critique catholique, associé à un lieu d'inscription conservateur, ait sélectionné de tels modèles littéraires édifiants.

Comme Christiane Constant, Louis Chaigne demeure discret sur la valeur qu'il accorde au style et à l'écriture d'Anne Hébert. Ces considérations plus «techniques» intéressent peu ou prou le public du champ de grande production. Il souligne plutôt, comme ses prédécesseurs, la «brûlante authenticité» de la voix poétique d'Anne Hébert. Il exprime même cet éloquent témoignage de confiance : «Nous pouvons nous fier à la voix de cette Canadienne.» Louis Chaigne confère ainsi une certaine autorité à la parole poétique de l'auteure, qui sert de phare à la recherche du vrai : «Avec des mots de tout le monde, elle agence, grâce à un art savant, des créations exactes et originales, précises et pertinentes, détectant et délivrant la vérité à travers une épaisseur de conventions mensongères qui ont exaspéré son âme adamantine.» Dans cette affirmation, nous décelons plusieurs éléments clés de la lecture de Louis Chaigne. En premier lieu, il insiste sur la simplicité et la lisibilité de l'œuvre hébertienne, ancrée dans les mots concrets, ce que Christiane Constant et René Garneau avaient également noté. Ensuite, il souligne l'originalité de sa création, qui se manifeste en un «chant unique», qui s'extirpe des «conventions mensongères», qui se bâtit dans le «réel quotidien», par opposition aux «autres [qui] évoquent de belles patries perdues, des terres lointaines, des horizons étrangers». Finalement,

¹⁰⁸ Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, p. 713.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Alliette Audra, *La Chambre de bois*, Paris, R.-A. Corrêa, 1938, 63 p.

insiste-t-il sur la fonction idéaliste, platonique dirions-nous, du poème mis au service d'une recherche du Beau, du Bon et du Vrai.

Dans le recueil d'Anne Hébert, ce n'est pas seulement la beauté des mots que découvre Louis Chaigne, mais une allégorie, une parabole de la «condition féminine actuelle». Entendons que cette allusion à la féminité demeure teintée de mysticisme et de connotations bibliques. Les poèmes représentent un «grand appel des filles d'Eve qui retentit du fond des siècles sans doute», une incantation «à la première Eve» ; bref, une féminité plutôt mythique. La référence à la réalité féminine est rapidement décontextualisée et transformée en une allégorie universelle et intemporelle, ce qui marque néanmoins une certaine transcendance attribuée à *Poèmes*.

Enfin, comme le répète Louis Chaigne, Anne Hébert n'est pas seulement «femme», mais aussi «Canadienne». Deux surtextes identitaires se manifestent ainsi parallèlement. *Poèmes* ne servira pas seulement à éclairer le destin des femmes, mais aussi à faire rayonner le champ littéraire québécois : «J'ose le croire, d'après la ferveur de son accent, elle est capable d'aider son pays à se mieux révéler lui-même.» Un peu à la façon de Christiane Constant, Louis Chaigne semble goûter pour la première fois les lettres québécoises à travers le recueil d'Anne Hébert. Grâce à *Poèmes*, la poésie québécoise accède à une certaine légitimité.

Alors que René Garneau insiste sur la cohérence et les correspondances entre les textes d'Anne Hébert, Christiane Constant et Louis Chaigne, deux critiques du champ de grande production, privilégient la contextualisation sociale, le surtexte identitaire, plutôt que l'analyse littéraire (images, thèmes, rythme) de *Poèmes*. Cette dernière orientation se perpétue dans l'article d'Alain Bosquet. Le journal *Combat*, axé sur l'actualité politique, accorde également une place à la critique littéraire. Fondé dans la clandestinité durant la Deuxième Guerre mondiale, *Combat* a servi d'organe à un groupe de résistants¹¹¹. En 1944, Albert Camus en devient le rédacteur

¹¹¹ Les renseignements sur *Combat* sont tirés de : Claude Boris, *Les Tigres de papier. Crise de la presse et autocritique du journalisme*, Paris, Seuil, 1975, p. 134-136.

en chef, secondé de Malraux, Sartre et Bernanos, écrivains en voie de dominer le champ littéraire de l'époque. Cependant, des tiraillements politiques affectent la renommée du journal dans les années cinquante. En 1960, le tirage de *Combat* a considérablement baissé, tout comme son prestige intellectuel a diminué. Quant à Alain Bosquet¹¹², collaborateur au *Monde* et à la *N.R.F.*, il a publié plusieurs recueils de poèmes, des romans, des nouvelles, des essais, des anthologies, notamment une *Anthologie de la poésie canadienne* en 1956. Certains de ses romans et recueils de poèmes ont été couronnés de prix littéraires dans les années cinquante et soixante. En 1960, sa signature est établie dans le champ de production restreinte. De plus, sa connaissance du champ littéraire québécois lui confère un regard différent sur *Poèmes*.

Nul détail biographique, nulle anecdote sur Anne Hébert, nulle remarque sur sa jeunesse et sa beauté ne se retrouvent sous la plume d'Alain Bosquet. De tels commentaires trouvent difficilement leur place dans un journal du champ de production restreinte. Plus curieusement, le critique reste tout aussi discret sur la qualité des poèmes ! À peine quelques phrases nous décrivent la «mystique du verbe nu et dru¹¹³» le «lyrisme qui se dépouille», «l'essentiel, le net, le précis, l'impitoyable» qui s'en dégagent. Seule une référence à René Char (que cite elle-même Anne Hébert dans «Poésie, solitude rompue»), un des poètes français majeurs du vingtième siècle, nous indique l'estime du critique pour le verbe hébertien. Reléguée au second plan, la fonction poétique s'amenuise au profit de la fonction sociale de l'œuvre, ce qui reflète bien les priorités du journal *Combat*.

Par un bilan de l'état des lettres québécoises, plutôt que par une analyse de *Poèmes*, Alain Bosquet met surtout l'accent sur la pauvre représentation de la littérature québécoise en France, situation qu'il justifie grâce à deux interprétations conjoncturelles :

¹¹² Les renseignements sur la vie d'Alain Bosquet proviennent de l'ouvrage de Pierre de Boisdeffre, *Histoire de la littérature de langue française des années 1930 aux années 1980*, p. 837.

La poésie canadienne de langue française ne connaît pas chez nous de prestige bien établi. Il y a, à cela, deux raisons majeures : la première est dans l'intolérable inspiration réactionnaire des poètes croyants, qui se contentent de pauvres et sottes paraphrases du catéchisme ; la seconde nous est directement imputable, car nous n'avons jamais pris vraiment la peine de découvrir ceux des poètes canadiens qui méritent de trouver une audience en France.

Selon Alain Bosquet, la piètre qualité de la production littéraire au Québec est directement attribuable à l'emprise du clergé sur les arts et la culture, réalité qu'il dépeint de façon très sévère. Ensuite vient l'acte de contrition de son propre clan, désigné clairement par un « nous », opposé au premier groupe. Le critique se désole de l'invisibilité des auteurs québécois qui « méritent » d'être connus en France. Quels sont ces poètes qui, selon Bosquet, auraient dû trouver une oreille attentive chez leurs compatriotes français ?

Ils ne sont peut-être pas nombreux, mais il en est qui ont un parfum et une écriture fort originaux. Depuis la guerre, nous aurions eu intérêt à accueillir les œuvres d'un auteur de ballades aussi inspiré qu'Alphonse Piché ; ou les poèmes tragiques de Sylvain Garneau ; ou encore la haute spiritualité d'un Alain Grandbois ou d'une Rina Lasnier.

Alain Bosquet possède au moins l'avantage de pouvoir nommer certains auteurs québécois, ce que, hormis René Garneau, nul critique n'a su faire jusqu'à présent. Heureusement, Anne Hébert incarne un nouvel espoir de reconnaissance des lettres québécoises en France. Alain Bosquet l'annonce, en proclamant que « [l]a lacune est aujourd'hui comblée en partie par la publication des "poèmes" d'Anne Hébert, poète marquant, et non seulement pour le Canada ». L'auteure se voit attribuer un rôle de médiateur entre les auteurs québécois et le champ littéraire français.

Éloignée d'une poésie régionaliste, Anne Hébert demeure néanmoins représentative de son pays ; elle en incarne la parole ; elle en est la métaphore vivante : « Située entre les poètes traditionnels et la jeune génération – il faudra un

¹¹³ Toutes les citations sont tirées de l'article suivant : Alain Bosquet, « Le Livre du jour : *Poèmes* », *Combat*, Paris, 22 juin 1960, p. 5.

jour donner leur vraie place aux poètes de l'Hexagone, groupés autour de Jean-Guy Pilon – Anne Hébert représente ce que le Canada français a à la fois de plus âpre et de plus profond, de plus grave et de plus exigeant.» Porteuse de toutes les vertus de la poésie québécoise, Anne Hébert fait bande à part, inclassable parmi les poètes traditionnels et la génération montante, ce qui constitue d'ailleurs un indice de l'écart esthétique que sa poésie entretient par rapport à celle des autres poètes québécois. Encore une fois, Alain Bosquet fait montre d'une bonne connaissance de l'actualité littéraire québécoise en mentionnant le groupe de l'Hexagone. Toutefois, son affirmation («il faudra un jour donner leur vraie place aux poètes de l'Hexagone») n'évoque pas un souhait présent, concret, mais une vague prière de légitimation, fondée sur un avenir lointain et incertain.

Non seulement Alain Bosquet déplore-t-il l'impassibilité du public français envers les inflexions poétiques québécoises, mais s'oblige-t-il à rappeler ses confrères à l'ordre :

Il est réconfortant qu'un poète aussi incontestable qu'Anne Hébert soit le premier à nous rappeler à nos devoirs. [...] S'il est vrai que le Canada français ne possède que six ou sept poètes de valeur, il nous appartient de les honorer chez nous. Nous découvririons des richesses insoupçonnées et nous mettrions fin à leur pénible isolement : traqués par l'académisme et le clergé, ils mettent au Canada toutes leurs énergies à ne pas suffoquer.

Alain Bosquet se présente ainsi comme le défenseur de la littérature québécoise, à la fois opprimée dans son milieu d'origine et à l'étranger. Par sa dernière phrase, où il fustige de nouveau l'emprise ecclésiastique sur les lettres québécoises, il tente de sensibiliser le lecteur français au courage de certains auteurs au Canada. Mais parmi toutes ces considérations sociales, que représente le recueil d'Anne Hébert ? Pour Alain Bosquet, *Poèmes* vient rompre l'isolement en rappelant aux Français leur «devoir» d'honorer la poignée de poètes québécois valables, sans jamais préciser ce qui fait objectivement d'Anne Hébert ou de ses compatriotes des poètes «incontestables».

Au contraire, Léon-Gabriel Gros¹¹⁴ refuse de considérer le discours légitimant suscité par *Poèmes* comme un service rendu à la littérature québécoise. Poète ayant publié de nombreux recueils, animateur des *Cahiers du Sud*, il tente de poser un regard exempt d'*a priori* culturels sur *Poèmes*. Paru dans le *Figaro littéraire*, son article rejoint un public assez vaste¹¹⁵. Alors que le journal *Figaro* circule dans le champ de grande production, son supplément hebdomadaire, créé en 1946, se consacre à la vie littéraire et aux débats intellectuels. Il se situe ainsi dans le champ de production restreinte, comme nous en avise d'ailleurs la signature du critique, également associée à ce pôle du champ¹¹⁶.

Léon-Gabriel Gros met un accent plus prononcé sur le capital symbolique déjà amassé par Anne Hébert en France. Il rappelle en introduction que *Les Chambres de bois* a remporté le prix France-Canada en 1958. Mais, de façon plus significative, il évoque la signature de «connaisseurs aussi avertis qu'André Rousseaux, Albert Béguin et Pierre Emmanuel¹¹⁷» qui ont déjà posé leur sceau de légitimité sur la poésie d'Anne Hébert¹¹⁸. Pour la troisième fois, André Rousseaux est cité, preuve que ce critique possédait un effet de signature légitimant, sinon consacrant dans le champ littéraire français, à l'époque. À l'inverse de la lecture proposée par Alain Bosquet,

¹¹⁴ Les renseignements sur la vie de Léon-Gabriel Gros proviennent de l'ouvrage de Pierre de Boisdeffre, *Histoire de la littérature de langue française des années 1930 aux années 1980*, p. 980.

¹¹⁵ Cet article connaît également un certain retentissement au Québec. Gilles Marcotte appuie la candidature d'Anne Hébert pour une bourse au Conseil des Arts du Canada en certifiant que la «réputation [d'Anne Hébert est] établie en France», ce dont témoigne «l'article très élogieux que le critique Léon-Gabriel Gros consacrait récemment dans le *Figaro littéraire* à ses *Poèmes*» (Gilles Marcotte, «Lettre au Conseil des Arts du Canada, le 31 octobre 1960», Archives nationales du Canada, Fonds du Conseil des arts du Canada, RG 63, vol. 102, «Dossier Anne Hébert»).

¹¹⁶ Léon-Gabriel Gros livre également un commentaire sur *Poèmes* dans les *Cahiers du Sud*, «seule revue littéraire de province qui a atteint une audience nationale» (Joseph Jurt, *op. cit.*, p. 369.), en février-mars 1962. Bien que cette date de parution soit postérieure à la tranche temporelle que nous étudions, le compte rendu participe néanmoins de la réception immédiate de *Poèmes*.

¹¹⁷ Léon-Gabriel Gros, «Modèle de démarche poétique», *Figaro littéraire*, Paris, 10 septembre 1960, p. 13. D'autres références de Léon-Gabriel Gros sont également issues de : L.-G. G., «*Poèmes*», *Cahiers du Sud*, n° 365, août 1960, p. 132. Pour éviter une surcharge de notes, les citations du premier article seront désignées directement dans le texte par le (13), alors que les citations du deuxième article seront identifiées par le (132).

¹¹⁸ Ces trois critiques sont également nommés par Alb. L. dans le *Bulletin des lettres* (art. cité, p. 5.). Le critique ajoute aussi le nom de Pierre de Boisdeffre.

ancrée dans le contexte social autour de l'œuvre, Léon-Gabriel Gros insiste sur la gratuité, la pureté de l'analyse formaliste de ses prédécesseurs, à laquelle il désire s'associer :

[...] des connaisseurs aussi avertis qu'André Rousseaux, Albert Béguin, Pierre Emmanuel ne voyaient nullement là une occasion de faire amende honorable pour l'indifférence dont les écrivains français d'outre-Atlantique accusent volontiers les critiques du Vieux Pays. Ils constataient simplement que les poèmes d'Anne Hébert, outre leur portée de témoignage ou leurs qualités intrinsèques, s'inséraient dans l'ensemble des recherches poursuivies par les «travailleurs» de notre langue commune, qu'ils soient de Paris ou de province, de Belgique ou du Canada, des Antilles ou d'Afrique. Ne convient-il pas de lever toute équivoque, d'oublier les origines si diverses des poètes, d'affirmer qu'ils doivent être jugés selon les mêmes normes (p. 13) ?

Cet accueil tiède que réserve habituellement le champ littéraire parisien aux littératures francophones, Léon-Gabriel Gros veut le dénoncer et s'en dissocier. Mais les intentions bienveillantes du critique, son apparente ouverture à la «différence», dévoilent paradoxalement sa conception hégémonique des littératures francophones, caractérisée par la volonté de gommer toute spécificité, toute plurivocité, de tout niveler selon la norme française. Le discours hégémonique, selon Marc Angenot, «opèr[e] contre l'aléatoire, le centrifuge et le déviant, indiqu[e] les thèmes acceptables et, indissociablement, les manières tolérables d'en traiter, et institu[e] la hiérarchie des légitimités (de valeur, de distinction, de prestige) sur un fond d'homogénéité relative¹¹⁹». En aplanissant les différences entre écrivains francophones, le discours de Léon-Gabriel Gros dégage une conception ethnocentriste du champ littéraire.

En outre, le critique a recours à la prétériorité : en affirmant qu'il ne juge pas le recueil en fonction de la pauvre représentation des écrivains québécois en France, il se trouve à nommer, à souligner cette situation. Alors que Léon-Gabriel Gros vise à se départir de considérations extratextuelles, son article, plaidoyer pour l'égalité des

¹¹⁹ Marc Angenot, *1889 Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1989, p. 22.

champs littéraires francophones, le ramène à des propos plus sociologiques que littéraires, ce qui l'éloigne du recueil. Tout comme Alain Bosquet qui qualifiait d'«incontestables» certains poètes, il reste muet quant à la définition des irréductibles vertus de la poésie hébertienne.

Néanmoins, le critique nous offre jusqu'à présent l'analyse la plus élaborée de *Poèmes*. Il distingue, dans un premier temps, les deux parties du recueil, caractérisées par de nettes divergences de style. La simplicité des mots et l'austérité des vers du *Tombeau des rois* séduisent le critique et correspondent à un «modèle de démarche poétique ne consentant à aucune facilité, à aucun prestige, proposant un témoignage aussi dépouillé que possible» (p. 13). La référence à *Poèmes* comme à un «modèle» suppose la naissance d'une voix poétique, susceptible de contribuer à l'imposition d'un nouvel horizon d'attente dans le champ littéraire. Dans les *Cahiers du Sud*, Léon-Gabriel Gros insiste sur l'impressionnante maturité du recueil, compte tenu de l'image de jeunesse continuellement associée à l'auteure : «démarche poétique exemplaire, d'autant plus remarquable qu'Anne Hébert est un tout jeune poète» (p. 132). On peut peut-être déceler une certaine contradiction dans les propos du critique qui, après avoir loué un certain écart esthétique, trouve au *Tombeau des rois* «plus de séductions ; l'interprétation est plus facile, un lecteur des symbolistes s'y reconnaît» (p. 13). Les attentes du critique sont clairement évoquées par cette référence aux symbolistes, qui marque une préférence, une norme d'accueil établie par ses lectures antérieures. De plus, cette remarque indique que la lisibilité du poème demeure un facteur essentiel de son appréciation.

Mystère de la parole, «plus riche et par là plus hermétique» (p. 13), marque «un net changement de ton» (p. 13) qui semble avoir moins plu au critique. Néanmoins, la mission intellectuelle et mystique d'Anne Hébert est révérencieusement saluée par Léon-Gabriel Gros. C'est sûrement le ton plus dithyrambique de la deuxième section qui incite le critique à y percevoir un «acte de foi dans le langage et dans l'approfondissement de la vie intérieure» (p. 13). Il conclut d'ailleurs qu'«Anne Hébert n'est pas loin de répondre à l'idéal qu'elle se

propose» (p. 13). En ayant formulé sa propre conception de la poésie dans son texte «Poésie, solitude rompue», qui revêt l'apparence d'une profession de foi, Anne Hébert a contribué à fixer les normes à partir desquelles devrait être reçu son recueil. La rigueur que louent les critiques chez Anne Hébert provient en partie des attentes qu'elle suggère au lecteur dans «Poésie, solitude rompue» : «Toute facilité est un piège. [...] La poésie n'est pas le repos du septième jour¹²⁰.»

Le recueil ne livre pourtant pas toutes les clés de sa réception, puisque Léon-Gabriel Gros sent le besoin de prévenir ses lecteurs d'un possible écart esthétique : «En la lisant, même si vous ne vous mettez pas d'emblée à son diapason, si la satisfaction n'est pas immédiate vous ferez mieux de vous initier à un "dernier état" des recherches en cours, vous saisirez la générosité d'une poésie qui attend votre participation.» (p. 13) Anne Hébert est ainsi placée à l'avant-garde des tendances poétiques, en faisant appel à la construction du sens de son œuvre par le lecteur et par elle-même. Dans le prolongement des éloges de ses prédécesseurs (Béguin, Rousseaux, Emmanuel), Léon-Gabriel Gros situe la poésie d'Anne Hébert parmi les œuvres d'exception : «D'ores et déjà il convient de tenir Anne Hébert pour un des très rares poètes qui nous fasse assister à la transmutation de l'expérience brute en message immédiat, au phénomène d'humanisation du réel.» (p. 132) L'écart institué par la poésie d'Anne Hébert proviendrait de son pouvoir de transsubstantiation, loué par la majorité des critiques. Cette lecture du recueil est sûrement conditionnée par ce passage de «Poésie, solitude rompue» :

La poésie colore les êtres, les objets, les paysages, les sensations, d'une espèce de clarté nouvelle [...]. Elle transplante la réalité dans une autre terre vivante qui est le cœur du poète, et cela devient une autre réalité, aussi vraie que la première. La vérité qui était éparse dans le monde prend un visage net et précis, celui d'une incarnation singulière¹²¹.

¹²⁰ Anne Hébert, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, p. 71.

¹²¹ *Ibid.*, p. 68.

Ainsi, le souci de rigueur et le dévoilement d'une réalité, propos récurrents chez la critique, trouvent-ils leur origine à même «Poésie, solitude rompue».

Jusqu'à maintenant, René Garneau et Léon-Gabriel Gros ont porté l'attention la plus «littéraire» (centrée sur le texte) à l'œuvre d'Anne Hébert, en omettant partiellement les considérations socio-politiques qu'elle peut inspirer. D'une part, René Garneau a vu dans l'écriture d'Anne Hébert une entité qui, depuis le *Tombeau des rois*, a acquis la maturité des grandes œuvres. D'autre part, Léon-Gabriel Gros, à la suite d'autres critiques reconnus qu'il s'applique à citer, reconnaît chez Anne Hébert une voix nouvelle, qui initie une «démarche poétique» exemplaire.

Philippe Jacottet, dans *La Nouvelle Revue française*, exprime un certain enthousiasme pour *Poèmes*, marqué de plus amples réserves. La *N.R.F.*, fondée en 1909, à l'origine de la maison Gallimard, a connu un grand prestige durant la période de l'entre-deux-guerres, «représentant pour l'étranger l'excellence littéraire française¹²²». Interrompue en juin 1940, sa publication ne reprend qu'en janvier 1953. Soumise à la concurrence d'autres revues qui attirent les jeunes écrivains (*Les Temps modernes* naissent en 1945; *Tel Quel* paraîtra en 1960), elle ne retrouvera jamais complètement le rayonnement qu'elle avait connu durant les décennies vingt et trente. Philippe Jacottet collabore régulièrement à la *N.R.F.* à partir de 1953¹²³. Âgé de 35 ans, il a déjà publié cinq recueils de poèmes avant 1960, dont deux chez Gallimard.

Philippe Jacottet décèle en *Poèmes* des couleurs hésitantes : «On devine dans ces poèmes encore incertains une présence vivante, vraie, un monde qui cherche à se former [...]»¹²⁴.» Aucun détail biographique ne vient préciser qu'Anne Hébert écrit depuis dix-huit ans. Le critique semble plutôt la situer à ses premières tentatives

¹²² Les renseignements sur la *N.R.F.* proviennent de la notice d'Olivier Corpet, «N.R.F. (*Nouvelle Revue française*)», dans le *Dictionnaire de la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Universalis/Albin Michel, 2000, p. 539.

¹²³ T. C. K., «Philippe Jacottet», Claude Bonnefoy, Tony Cartano, Daniel Oster (dir.), *Dictionnaire de littérature française contemporaine*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1977, p. 184-185.

¹²⁴ Toutes les citations sont tirées de l'article suivant : Ph. J., «De tout un peu. Anne Hébert, *Poèmes*», *La Nouvelle Revue française*, Paris, septembre 1960, p. 530.

poétiques. Un écart se mesure dès lors entre ces propos légitimants et ceux (plus proches de la consécration) de René Garneau, qui confère à l'écriture hébertienne la profondeur des grandes œuvres.

Refusant l'interprétation sociologisante du recueil (*La Nouvelle Revue française* défend «l'autonomie de l'art contre les incursions de la politique¹²⁵»), Jacottet souligne néanmoins certains thèmes qu'il associe au «Canada poétique» : «forêts, pluies, “villes profondes”, fontaines, “chambres de bois” ; et puis, amertume, courage, passion», où nous reconnaissons certains traits typiques (éléments naturels, isolement, vertus morales) du pays. Puis dans la seconde partie du recueil, ce sont les «appels au vent et à la neige, hommage à Eve, légende de la ville tuée, Annonciation» qui traduisent l'indomptable furie de la nature canadienne ainsi que la ferveur catholique de son peuple. Se profilent déjà, dans cette simple énumération, certains lieux communs, sûrement véhiculés par le recueil d'Anne Hébert, puis récupérés par le critique.

Comme Léon-Gabriel Gros, Philippe Jacottet module son appréciation en fonction des deux sections du recueil. La première partie (*Le Tombeau des rois*), ayant charmé les autres critiques par son dépouillement et sa dure limpidité, lui inspire une critique mitigée : «des premiers poèmes du recueil sont comme de petits tableaux avec un air de légende, tableaux où, malgré l'économie des mots, les choses sont quelquefois trop explicites». Par ce commentaire, Jacottet s'éloigne radicalement des critiques précédents. Où certains avaient noté un langage concret, il voit une «légende» ; où d'autres avaient loué l'absence d'hermétisme, il reproche l'évidence. Les critères esthétiques de Jacottet ne s'accordent pas avec ceux des autres commentateurs, puisque sa prédilection va plutôt à *Mystère de la parole* qu'au *Tombeau des rois*¹²⁶. «[P]oèmes d'un ton plus soutenu, d'un propos plus ambitieux»,

¹²⁵ Joseph Jurt, *op. cit.*, p. 385.

¹²⁶ Seul Alb. L. (art. cité) rejoint l'opinion de Jacottet. Il juge que la première partie est «trop asservie aux mots et pas assez au langage», alors que la deuxième «prend souffle, chair et voix». De même, il renchérit avec dureté : «Sa première manière la conduit tout droit aux œuvres mort-nées, mais sa

«recherche de l'ampleur», voilà la matière qui plaît au critique. C'est à Saint-John Perse qu'il associe «fatal[ement]» (comme si l'influence française avait été inéluctable) les versets. Toutefois, Jacottet précise qu'Anne Hébert nous en offre plus qu'une simple copie : «Quand elle marche seule, elle le fait déjà d'un pas ferme, et dans un espace très aéré, très pur, où il n'y a pas de place pour la bassesse.» Ainsi nous retrouvons l'idée constante d'une voix unique, autour de laquelle les références intertextuelles demeurent peu nombreuses. En évitant l'écueil de la facilité, Anne Hébert acquiert ce «pas ferme» qui symbolise son accès à la légitimité auprès de *La Nouvelle Revue française*, paraphe malgré tout encore prestigieux dans le paysage littéraire français.

Dans *La Croix* du 11 décembre 1960, Auguste Viatte légitime à son tour le recueil, en louant son écart esthétique («rien ici ne rappelle le déjà vu¹²⁷»). Il entrevoit même la potentielle consécration de *Poèmes* en affirmant que certains textes «resteront dans les anthologies». Auguste Viatte¹²⁸, d'origine suisse, a enseigné à l'Université Laval de 1933 à 1949, après des études à la Sorbonne et huit années d'enseignement au Hunter College de New York. Sa signature s'est imposée dans le champ de production restreinte, au Québec et en France, grâce à sa collaboration à différents journaux et revues, tels que *La Revue d'histoire littéraire de la France*, *Revue de littérature comparée*, *Le Monde*, *La Croix*, *Le Devoir*, *La Revue moderne*, *La Nouvelle Relève*, *La Vie intellectuelle*, *Signes du temps*, *Conjonction* et *Présence de la francophonie*. La connaissance que possède le critique du champ littéraire québécois sera mise en lumière dans le compte rendu. Son lieu d'inscription, *La Croix*, est un périodique catholique parisien fondé en 1880. À partir de 1956, année

seconde lui laisse une chance, a priori assez faible, de faire figure en un genre difficile à côté des illustres aînés que j'ai cités plus haut [Claudel, Saint-John Perse et Rimbaud].»

¹²⁷ Toutes les citations sont tirées de l'article suivant : Auguste Viatte, «Deux étapes de la poésie canadienne. Émile Nelligan. Anne Hébert», *La Croix*, Paris, 12 décembre 1960, p. 5.

¹²⁸ Tous les renseignements sur Auguste Viatte proviennent de : Réginald Hamel, John Hare, Paul Wyczynski (dir.), *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989, p. 1335.

où disparaît le symbole de la croix sur la page couverture, le journal élargit progressivement ses positions en accueillant des journalistes d'orientations politiques diverses¹²⁹. Largement diffusé, *La Croix* bénéficie d'un lectorat sans cesse croissant à partir de 1960¹³⁰. Ainsi, un compte rendu dans ce journal peut sûrement augmenter la visibilité d'Anne Hébert auprès du public français.

Pour initier le lecteur à une brève histoire de l'évolution littéraire au Québec, Auguste Viatte en dresse un portrait fort simpliste et stéréotypé, qu'il divise en «deux étapes de la poésie canadienne : Émile Nelligan et Anne Hébert», comme nous l'indique le titre de son article. Nelligan, le «“poète maudit”, dont la carrière éphémère et fulgurante rappelle celle de Rimbaud», représente la première étape poétique, avec tous les clichés que ce lien intertextuel véhicule. Auguste Viatte précise qu'«il suffit de comparer ce bon poète canadien d'avant-hier avec les meilleurs d'aujourd'hui pour mesurer toute la différence». Nous entrons alors dans la deuxième étape de la poésie canadienne, telle que Viatte l'a annoncée, et telle qu'Anne Hébert semble l'incarner.

Ayant déjà commenté *Les Chambres de bois*, Auguste Viatte précise comme René Garneau que «même en ce roman elle est surtout poète». Il retrace brièvement le parcours poétique d'Anne Hébert jusqu'à la publication de son plus récent recueil, ce que les autres critiques, hormis Garneau, ont omis de faire. Sa connaissance de l'œuvre d'Anne Hébert lui permet de mieux dégager sa trajectoire. De la même manière que les critiques québécois, Viatte conçoit, entre *Le Tombeau des rois* et *Mystère de la parole*, une allégorie du cheminement de la mort vers la vie, de la nuit vers le soleil, qui se matérialise dans l'amplification du vers, «à la façon du verset claudélien, ou de Saint-John Perse». Viatte dresse l'inventaire de certaines «images caractéristiques – l'eau, la pluie, les fontaines» ou encore le «thème de la solitude», formant «des notes essentielles d'un lyrisme qui ne s'écarte pas seulement du didactique ou de l'oratoire, mais aussi de la langue symboliste». Léon-Gabriel Gros

¹²⁹ Claude Boris, *op. cit.*, p. 141.

¹³⁰ *Ibid.*

n'avait-il pas loué cette parenté entre la poésie d'Anne Hébert et celle des symbolistes? Viatte l'en dissocie radicalement ; rappel, si besoin est, que le discours critique est tributaire de l'agent qui le produit et qui l'impose.

Bien qu'il souhaite également se détacher d'une interprétation biographique de *Poèmes*, Auguste Viatte y fait néanmoins allusion (par préterition, une autre fois) : «Ceux qui connaissent la vie d'Anne Hébert, isolée très jeune par une longue maladie, y retrouveront sans doute le soubassement de ces thèmes : mais ce serait de l'anecdote, qu'il faut dépasser; au-delà de sa personne et encore plus loin d'un canadianisme facile, elle vise à l'appréhension intuitive de l'absolu.» Toute caractéristique «régionale» ou «nationale», qui risque de restreindre la prétention universalisante du recueil, est généralement dénigrée par les critiques du champ de production restreinte. Alain Bosquet, Léon-Gabriel Gros et Auguste Viatte tentent tous plus ou moins de montrer qu'Anne Hébert parvient à s'élever au-dessus de sa condition canadienne, pourrions-nous dire. Le rejet systématique de tout ce qui s'apparente à la «facilité» implique le refus du folklorisme. Dans cette perspective dénationalisante, Viatte rappelle d'ailleurs le commentaire d'André Rousseaux, dans lequel il trouve un message prophétique : «désormais la poésie canadienne accède pleinement à l'universel». Il cite alors le mouvement de l'Hexagone, «une équipe de jeunes» qui traduit l'état de vitalité de la poésie québécoise. Précisons que cette référence à l'Hexagone provient de la connaissance plus approfondie que possède Auguste Viatte de la production littéraire au Québec, et non de l'émergence des poètes québécois sur la scène parisienne (les critiques français, qui ne sont pas familiers avec les lettres québécoises, ne connaissent pas l'Hexagone). Le rayonnement du champ littéraire québécois demeure, à cette époque (et encore aujourd'hui), plutôt restreint en France.

De fait, une autre critique, Édith Mora, n'aborde pas l'actualité littéraire québécoise et se contente plutôt d'évoquer quelques clichés du paysage canadien, ce que nous annonce le titre fort exotique de son compte rendu : «Une fraîcheur

sauvage». *Les Nouvelles littéraires* livrent «un reflet vivant de l'actualité culturelle, ni trop académique, ni trop engagé dans l'avant-garde¹³¹». Quant à Édith Mora, elle a publié quelques années après ce compte rendu une étude sur La Rochefoucauld (Paris, Seghers, 1965) et *Sappho, histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre* (Paris, Flammarion, 1966).

Ravie par le caractère ludique des mots d'Anne Hébert, Édith Mora propose une lecture qui fait contraste avec l'austérité que la plupart des critiques ont attribuée à *Poèmes* : «Elle-même est source de mots longuement pesés dans ses paumes avant de les placer aux rondes de ses poèmes, pour leur faire jouer ses rêves. Jouer ? Non : vivre, comme Alice ayant passé le miroir¹³².» Nous voilà transportée dans le monde féerique d'Alice au pays des merveilles ! À l'intérieur du champ de production restreinte, nous constatons que le ton, les images et le style des critiques varient grandement. Par exemple, nous imaginerions difficilement une telle référence intertextuelle émaner de la plume de Philippe Jacottet, dans la *N.R.F.* La critique insiste sur la féminité d'Anne Hébert : «fille de fraîcheur sauvage et de toujours jaillissante inspiration» ; «femme, ou fille plutôt». L'image de la poète s'apparente à celle des «fontaines où elle [Anne Hébert] se sent prendre naissance», ce qui accentue l'idée de jeunesse (naissance ; fille ; Alice au pays des merveilles). L'analyse des isotopies poétiques est colorée par une conception du paysage canadien : «L'eau, l'eau est là souvent, et aussi cette eau qui se fait plus proche: la neige¹³³.»

Édith Mora connaît quelques éléments de la carrière littéraire d'Anne Hébert. Elle cite son roman, *Les Chambres de bois*, tout comme elle évoque le critique (sans nommer André Rousseaux) l'ayant salué «il y a quelques années, dès ses premiers vers comme un des plus grands poètes contemporains de langue française». Dès ses

¹³¹ Joseph Jurt, *op. cit.*, p. 386.

¹³² Toutes les citations sont tirées de l'article suivant : Édith Mora, «Une fraîcheur sauvage», *Nouvelles littéraires*, Paris, 9 février 1961, p. 4.

¹³³ Nous retrouvons quelques références à la neige dans d'autres comptes rendus : «au-delà de la neige du temps» (Renée Willy, «Des livres qui seront vos amis», *Revue des sténographes*, Paris, n° 45, juillet 1960, p. 41.) ; «résonances qui sont à la fois la neige et le pain de nos existences» (Pierre Loubière, art. cité, p.13.).

premiers vers ? *Les Songes en équilibre* datent de 1942, ne l'oublions pas ! Ainsi pour les critique français, le début du parcours institutionnel d'Anne Hébert concorde uniquement avec ses premières marques de légitimation en France. Cependant, Édith Mora s'oppose à cette citation d'André Rousseaux, la jugeant «malsonnant[e] pour cette fille de fraîcheur sauvage» ; elle préfère la «dense présentation» de Pierre Emmanuel, qui, curieusement, n'a pas été souvent évoquée dans les autres comptes rendus¹³⁴. Dans ce cas, la critique accorde une telle importance au cautionnement de Pierre Emmanuel qu'elle voit en «Poésie, solitude rompue» une réponse qu'Anne Hébert adresserait à son préfacier ! Singulier renversement...

Édith Mora se livre finalement à une très courte étude du recueil, où elle distingue *Le Tombeau des rois* de *Mystère de la parole*, en affirmant son inclination pour la première section : «Je préfère les premiers poèmes où elle se jetait toute dans l'aventure poétique pour s'y trouver enfin, pour s'y brûler, pour en renaître. Il y a tant, déjà, de penseurs à versets...» L'écart esthétique serait donc présent dans le *Tombeau des rois*, alors que la suite ne ferait que conforter un horizon d'attente dont la critique semble lasse. Par ailleurs, Édith Mora revient sur l'image de la «renaissance», grâce à laquelle l'auteure accède à son identité. En somme, le compte rendu d'Édith Mora s'oriente en fonction d'une vision préconçue qu'elle entretient d'Anne Hébert. L'œuvre se doit de représenter la jeunesse et la fraîcheur canadienne dont elle est le symbole.

La parution de *Poèmes*, au Seuil à Paris, donne lieu à des discours tantôt convergents, tantôt divergents, mais qui participent tous au processus de légitimation de l'œuvre d'Anne Hébert en France. À cette étape essentielle de la légitimation d'un auteur succède (ou ne succède pas, selon le pouvoir symbolique ultérieur qu'acquiert ou non l'écrivain) celle de la consécration. Dans le cas d'Anne Hébert, toutefois, on peut soutenir jusqu'à un certain point qu'une première marque de consécration se

¹³⁴ La préface de Pierre Emmanuel est aussi citée dans *Centre-Presse* et *Le Berry républicain*, qui s'inscrivent dans le champ de grande production.

superpose au processus de légitimation en France. Cette situation particulière repose sur la publication de l'*Histoire de la littérature canadienne-française* de Gérard Tougas, publiée aux Presses universitaires de France en 1960.

Gérard Tougas¹³⁵, chercheur et historien d'origine albertaine, a enseigné la littérature à l'Université de Stanford (Californie) de 1951 à 1953, puis à l'Université de Colombie-Britannique de 1953 à 1985. Après un premier roman (*Les Onusiens*) publié à Paris en 1950, il a voué sa carrière à la recherche universitaire et à la rédaction de nombreux essais sur la situation des littératures francophones.

L'*Histoire* de Tougas, qui attribue un rôle relativement marquant à Anne Hébert dans le champ littéraire québécois et qui renforce la présence de cette littérature en France, se distingue évidemment de la réception immédiate car elle procure à l'auteure un capital symbolique plus durable, ce qui participe davantage du processus de consécration. Nous remarquons d'abord que le capital symbolique accumulé jusqu'alors par Anne Hébert est presque entièrement bâti sur sa carrière de poète. Le critique la proclame un des «grands poètes canadiens¹³⁶». En effet, comme pour René Garneau, même *Les Chambres de bois* «restent près de la poésie» (p. 182) selon Gérard Tougas. Il croit d'ailleurs que «la poésie répond mieux aux exigences d'un talent qui pour se faire comprendre, doit tout voiler» (p. 183). Selon lui, *Le Torrent* demeure une «ébauche poétique en prose» (p. 212).

Gérard Tougas recense chronologiquement les écrits d'Anne Hébert en leur conférant, comme l'avait fait René Garneau, une apparente unité, une progression linéaire et cohérente. Comme tout historien, il désire lier la poète à ses sources, qu'il retrouve en Saint-Denys Garneau, mais aussi en Péguy (déjà évoqué par Louis Chaigne) pour sa «méthode incantatoire» (p. 211). Français et québécois, les liens intertextuels suggérés permettent de rallier Anne Hébert à deux traditions littéraires. De plus, Tougas tente de retracer les origines autobiographiques de la «sensibilité du

¹³⁵ Tous les renseignements sur Gérard Tougas proviennent de : Réginald Hamel, John Hare, Paul Wyczynski (dir.), *op. cit.*, p. 1289-1290.

poète» (p. 211) dans «l'expérience précoce de la douleur» (p. 211), ce qui renvoie à la maladie déjà évoquée par Auguste Viatte. En outre, Gérard Tougas voit dans *Poèmes* l'aboutissement du présage contenu dans les recueils précédents, «l'affirmation d'un bonheur possible» (p. 214). Pourtant, le critique sent bien que le cheminement d'Anne Hébert n'est pas encore complété. Ainsi, *Mystère de la parole* lui apparaît comme un «entracte» (p. 214), à la suite duquel la poète devra ajouter une scène. La consécration, bien qu'elle soit réelle, demeure contenue, car l'œuvre est en devenir, Anne Hébert n'ayant pas fini de s'épanouir. Le texte de Tougas représente la première manifestation d'une reconnaissance que l'on sent imminente pour une jeune poète qui s'est imposée dans le champ littéraire québécois, mais dont la reconnaissance reste à faire dans le champ littéraire français.

* * *

La réception française de *Poèmes* nous amène à constater que le capital symbolique d'Anne Hébert se constitue peu à peu en France en 1960. La plupart des critiques insistent sur la jeunesse de l'auteure et sa carrière prometteuse, plutôt que sur son parcours d'écrivain accompli. D'ailleurs, la réception antérieure des *Chambres de bois* ne semble pas avoir exercé une influence marquante sur la carrière de l'écrivain, puisque les critiques ne l'associent pas à son travail de romancière. Anne Hébert est résolument poète en 1960. En revanche, certains critiques commencent à cette époque à présenter aux lecteurs français ses publications en tant qu'«œuvre» cohérente et reconnue. C'est ce que font René Garneau et Gérard Tougas, dont l'origine canadienne-française influence sûrement le regard qu'ils portent sur la carrière d'Anne Hébert. La place de la poète dans une histoire de la littérature canadienne-française constitue une première marque de consécration dans

¹³⁶ Gérard Tougas, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, PUF, 1960, p. 214. Pour éviter une surcharge de notes, les numéros de pages seront directement intégrés dans le texte.

un lieu d'inscription français. Le commentaire d'André Rousseaux, retenu par une majorité de critiques, soutient également le parcours institutionnel de l'écrivain.

De nombreuses considérations extratextuelles (identitaires, politiques, exotiques) sont évoquées par les commentateurs afin de situer et de légitimer le recueil. L'horizon d'attente des critiques français devant la littérature québécoise est fortement teinté par l'idée que les auteurs québécois ne sont pas lus en France, que le public est indifférent à leurs textes. Cette opinion est d'ailleurs partagée (et acceptée) par certains critiques québécois comme Jean Éthier-Blais, qui se rend pleinement compte que les lecteurs français ont d'autres préoccupations que l'actualité littéraire au Québec : «Dans une option française, il est plus intéressant de savoir ce que pense Mauriac de l'évolution du régime de Gaulle que d'apprendre qu'un nouveau jeune poète vient de se révéler au public canadien...¹³⁷» Alors que certains critiques français tenteront modestement de réparer cette «faute» en légitimant *Poèmes*, d'autres refuseront de céder à ce piège et désireront plutôt dépasser le contexte social entourant le recueil. Les critiques les plus avisés de la littérature québécoise (Auguste Viatte et Alain Bosquet) s'entendent sur la supériorité de *Poèmes* par rapport à la piètre figure que forme une grande partie de la production littéraire québécoise.

Rares sont les commentateurs français qui ne font pas allusion au contexte «canadien» du recueil. En 1960, le terme «canadien» est employé de façon unanime par la critique. En conjuguant ce qualificatif identitaire avec un complément incluant le mot «français», les critiques jouent à la fois sur la proximité et sur l'étrangeté de l'auteure, ni tout à fait exotique, ni tout à fait autochtone. La féminité d'Anne Hébert inspire également nombre de réflexions de la part des critiques français.

Ces considérations identitaires sont néanmoins jointes à des commentaires sur la qualité des poèmes, où ressort une préférence quasi unanime pour le *Tombeau des rois*. Parmi les qualités de l'écriture d'Anne Hébert, le dépouillement et la rigueur sont maintes fois soulignés. Les versets de *Mystère de la parole* sont moins

¹³⁷ Jean Éthier-Blais, art. cité, p. 10.

innovateurs pour le critique français, nourri des œuvres de Paul Claudel et de Saint-John Perse. Sur vingt et un articles recensés, nous retrouvons neuf citations provenant de la première partie du recueil, contre six extraits de *Mystère de la parole*. Il faut également noter la récurrence du texte «Poésie solitude rompue», mentionné également six fois dans les comptes rendus. Ce texte semble livrer au lecteur la «clé» de la lecture de *Poèmes* selon la conception de la poésie que s'est elle-même forgée Anne Hébert. Ainsi, l'auteure participe à la formulation de ses propres exigences de réception, en vertu de la fonction de la poésie qu'elle propose au lecteur. De plus, Anne Hébert expose dans «Poésie, solitude rompue» une vision universelle de la poésie, qui la rapproche des lecteurs étrangers.

Finalement, nous constatons que le recueil suscite un nombre considérable de commentaires dans des lieux d'inscription très divers, autant dans le champ de production restreinte que dans le champ de grande production. Bien que les critères de réception divergent dans les deux champs, l'ensemble des critiques s'entend pour prédire une carrière longue et prospère à la jeune poète, ce que confirmeront les succès subséquents (à titre de romancière) d'Anne Hébert en France. Déjà en 1960, nous pouvons affirmer que *Poèmes* se fraie un chemin, encore étroit, dans le vaste champ littéraire français.

Troisième chapitre

Réception québécoise de *Poèmes*

Même si Anne Hébert est davantage connue au Québec qu'en France en 1960, les comptes rendus consacrés à *Poèmes* dans les lieux d'inscription québécois demeurent moins nombreux, à l'image d'un champ littéraire plus exigu. Nous avons répertorié douze textes appartenant à la réception immédiate du recueil.

Dans le champ de grande production, *La Semaine à Radio-Canada* annonce la participation d'Anne Hébert à l'émission télévisée «Arts et lettres». Sans traiter de *Poèmes*, ce texte indique l'attention médiatique qui entoure l'auteure. Toujours dans le champ de grande production, *La Revue populaire* consacre trois pages à un portrait de l'écrivain en 1961, ce qui atteste également la visibilité d'Anne Hébert auprès du grand public. Un seul article du champ de grande production, paru dans *Le Nouvelliste* de Trois-Rivières, présente une véritable critique de *Poèmes*. Son signataire, Gérald Godin, est un jeune poète qui sera ultérieurement associé au champ de production restreinte.

À cet autre pôle du champ, nous comptons huit articles issus de revues universitaires ou littéraires (*Cité libre*, *Revue de l'Université d'Ottawa*, *Revue de l'Université Laval*, *University of Toronto Quarterly*, *Notre temps* et *Lectures*) et du journal *Le Devoir*. Nous incluons également une notice sur Anne Hébert dans *Littérature canadienne-française* du Père Samuel Baillargeon. Comme nous l'avons constaté en France avec le livre de Gérard Tougas, ce genre d'ouvrage offre à l'auteure une reconnaissance durable, qui amorce le processus de consécration. Même si la notice sur Anne Hébert n'est pas liée à *Poèmes*, elle témoigne néanmoins de son renom dans le champ littéraire québécois. Mentionnons que trois des textes retenus sont signés par des femmes, dont deux universitaires (Cécile Cloutier et Jeanne Lapointe). Alors que, dans le champ de production restreinte, le discours n'est pas

significativement modifié par le regard féminin, l'article d'Émilia B. Allaire dans le champ de grande production se démarque par des images et des thèmes traditionnellement associés aux femmes. Comme en France, la réception de la littérature au Québec reste un domaine majoritairement masculin en 1960. Finalement, précisons que certains lieux d'inscription comme *La Revue de l'Université d'Ottawa* et *University of Toronto Quarterly* s'intègrent à notre corpus, car ils appartiennent au champ littéraire «canadien-français», comme on le nommait encore au début des années soixante. En outre, leurs collaborateurs sont d'origine québécoise.

Avec la fin de l'ère duplessiste et l'arrivée au pouvoir du Parti libéral en juin 1960, s'amorce la «Révolution tranquille». L'affaiblissement du pouvoir religieux au profit d'une vaste laïcisation, notamment dans le domaine de l'éducation, provoquera d'importants bouleversements culturels et sociaux. Les nouvelles idées qui circulent à cette époque n'évincent toutefois pas du jour au lendemain les anciennes valeurs. Ainsi, pour cerner l'ambivalence idéologique et esthétique de l'époque, il est important de revenir à l'horizon d'attente de la décennie précédente.

Hélène Lafrance propose huit critères fondamentaux de la réception des romans québécois dans les années cinquante : 1) référence au modèle français ; 2) maîtrise de la langue ; 3) originalité et talent ; 4) universalité ; 5) vraisemblance du récit ; 6) spiritualité ; 7) moralité ; 8) méfiance envers la littérature «populaire»¹³⁸. Comme nous le verrons, plusieurs de ces critères existent encore lors de la réception de *Poèmes* en 1960-1961, notamment la spiritualité et l'universalité. L'autorité du modèle français, en revanche, s'affaiblit au profit d'une valorisation de la littérature du pays. «Graduellement la norme devient québécoise¹³⁹».

La poésie est également soumise à l'entrecroisement de courants idéologiques. Richard Giguère illustre l'horizon d'attente du début des années cinquante à l'aide

¹³⁸ Hélène Lafrance, *Yves Thériault et l'institution littéraire québécoise*, Québec, IQRC, coll. «Prix Edmond-de-Nevers», 1984, p. 58.

d'une affirmation de Guy Sylvestre, critique au capital symbolique reconnu et représentant d'une certaine tradition littéraire. Ce dernier soutient que la poésie doit se conformer à «un idéal de rigueur, de clarté et d'équilibre classiques alliés à la puissance d'émotion, à la sincérité et à l'authenticité des grands textes poétiques dont la principale caractéristique est la "résonance spirituelle"¹⁴⁰». La spiritualité détermine largement la «grandeur» des poèmes. À la fin des années cinquante, les poètes de l'Hexagone modifient l'horizon d'attente en élaborant un nouveau discours : «Désormais la poésie doit être sous le signe de la révolte et de l'engagement, elle doit même dépasser le stade de la révolte pour atteindre celui de la révolution¹⁴¹.» La «poésie du pays¹⁴²» s'imposera peu à peu dans le champ littéraire québécois du début des années soixante. Nous verrons d'ailleurs que l'Hexagone est cité de façon récurrente par les critiques de l'époque.

En 1960, anciennes et nouvelles valeurs se côtoient et se chevauchent. Selon François Dumont, trois tendances idéologiques règnent entre les années quarante et soixante :

l'idéologie de «conservation» (pour reprendre l'expression de Marcel Rioux), selon laquelle la poésie doit célébrer le passé et l'unanimité ; une idéologie du «progrès» [...], selon laquelle la poésie doit dire la réalité commune et la rendre «contemporaine du présent» ; une idéologie de la «rupture», selon laquelle la poésie doit contribuer à la négation du présent en faveur de l'avenir¹⁴³.

L'entrecroisement des valeurs conservatrices et progressistes, qui «dynamise» la réception critique québécoise, produit une toile bigarrée.

¹³⁹ Liette Gaudreau, «Contenu et réception du roman "féminin" québécois (1960-1969)», Richard Giguère (dir.), *op. cit.*, p. 117.

¹⁴⁰ Cité par Richard Giguère, «La Réception critique de l'Hexagone dans les revues, de 1954 à 1970», Cécile Cloutier et Ben Shek (dir.), *op. cit.*, p. 90.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁴² *Ibid.*, p. 97.

¹⁴³ François Dumont, *Usage de la poésie. Le Discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Québec, PUL, coll. «Vie des lettres québécoises», n° 32, 1993, p. 209.

Analyse des comptes rendus

Le premier commentaire sur *Poèmes*, paru dans *Le Devoir*, reflète bien les valeurs de «l'ancienne» critique, fortement imprégnée par le catholicisme. Fondé en 1910, ce quotidien montréalais s'adresse principalement à un public avisé. Au début des années soixante, grâce à la contribution de critiques comme Gilles Hénault, Jean Éthier-Blais, Jean Hamelin, Guy Robert et Jean Basile, la poésie québécoise obtient une place privilégiée dans les pages du *Devoir*¹⁴⁴, ce dont fait foi le compte rendu sur *Poèmes*, signé par Clément Lockquell¹⁴⁵. Membre du clergé, critique littéraire et professeur reçu à la Société royale du Canada en 1958, Lockquell appartient à l'intelligentsia québécoise des années cinquante. Collaborateur à des revues et journaux appartenant aux deux pôles du champ, il écrit aussi bien dans *Le Soleil* que dans *La Revue dominicaine*, *Le Devoir*, *Culture*, *Recherches sociographiques* et *La Revue de l'Université Laval*. Nommé professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université Laval en 1962, il a également publié un roman (*Les Élus que vous êtes*), qui lui a valu deux prix littéraires en 1950.

Lockquell s'intéresse principalement à la dimension essayistique de *Poèmes*. Pour livrer sa propre «méditation lyrique et grave sur la mission essentielle du poète¹⁴⁶», il entame un dialogue à voix unique avec Anne Hébert sur la conception de l'art poétique élaborée dans «Poésie, solitude rompue». Les propos hautement mystiques et philosophiques de Lockquell servent la recherche d'une «communication poétique», entendue dans le sens de «la conscience intuitive du mystère de l'existence personnelle et de son insertion dans le miracle obscur de l'univers» !

¹⁴⁴ Robert Yergeau, «Évolution du discours sur la poésie au journal *Le Devoir* (1950-1980)», *Mæbius*, n° 17, printemps 1983, p. 64.

¹⁴⁵ Les renseignements sur la vie de Clément Lockquell sont tirés de : Réginald Hamel, John Hare, Paul Wyczynski (dir.), *Dictionnaires des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989, p. 896-897.

¹⁴⁶ Toutes les citations sont tirées de la référence suivante : Clément Lockquell, «L'Art poétique d'Anne Hébert. La solitude rompue comme du pain...», *Le Devoir*, 18 juin 1960, p. 11.

En effet, ce ne sont ni les images, ni le rythme, ni le langage poétique d'Anne Hébert qui inspirent Lockquell. Loin d'évaluer la qualité littéraire de *Poèmes*, le critique s'intéresse beaucoup plus à sa valeur morale, et plus généralement à la moralité de toute forme d'art. Selon Lockquell, art et spiritualité sont imbriqués : «On répugne quand même à croire que la béatitude spécifiquement humaine fasse abstraction de l'activité pratique de l'artiste.» Les mots d'Anne Hébert symbolisent une «profession de foi et aussi de charité, au sens naturel du mot, et aussi au sens théologique».

Cette interprétation spirituelle du recueil d'Anne Hébert n'est guère surprenante. Les isotopies religieuses sont omniprésentes, surtout dans *Mystère de la parole*, dont le titre autorise déjà une lecture spirituelle. Mais avant tout, le critique est membre du clergé, ce qui justifie l'importance qu'il accorde aux considérations théologiques. Selon lui, la réalité prend vie dans le verbe poétique, tout comme «[l]es créatures de Dieu lui-même ne furent parfaites qu'à l'instant où Adam les faisant passer devant lui les nomma». Toujours dans une perspective catholique, «[l]es êtres sont rachetés par le poète». Porteur de qualités divines, celui-ci se rattache à la genèse du monde, tout comme à sa rédemption. Lockquell illustre la dimension intemporelle de la réflexion d'Anne Hébert. Tantôt l'auteure «rejoint les sceptiques grecs quand ils affirment que les choses n'existent qu'au moment où elles sont vues ou dites», tantôt elle s'accorde avec «l'infima doctrina» du Moyen Age.

Vivement imprégné des propos d'Anne Hébert, le critique répond presque systématiquement à toutes les interrogations soulevées dans «Poésie, solitude rompue». Ainsi, commente-t-il la distinction entre «œuvre morale et œuvre édifiante», à l'instar des réflexions d'Anne Hébert sur les conversions injustifiées dans certains romans catholiques. Il se permet également de citer comme elle la «rigueur instituée» de Valéry. Finalement, Lockquell expose sa propre opinion sur la valeur morale des romans de Marcel Proust, qu'Anne Hébert conçoit comme le

témoignage d'une «œuvre authentique¹⁴⁷». «Cet exemple [n'est] valable que pour ceux qui sentent très fortement la pensée de saint Augustin, à savoir que l'âme est naturellement chrétienne [...]. [S]on Temps perdu est un monde fermé sur lui-même, condamné à un absurde désespérant.» Refait surface, encore une fois, l'importance d'une communication (d'une communion) à travers l'art. Mû par cet idéal, le critique loue «l'exaltante strophe» d'Anne Hébert où elle s'ouvre enfin au monde : «Je crois à la solitude rompue comme du pain par la poésie¹⁴⁸.»

Cette conception apollinienne de *Poèmes* ne retient pas l'attention de la nouvelle génération de critiques à laquelle appartient Gérard Godin¹⁴⁹, qui publie son commentaire dans *Le Nouvelliste*, quotidien du champ de grande production diffusé à Trois-Rivières. Collaborateur au *Nouveliste* à partir de 1959, Gérard Godin publie son premier recueil de poèmes l'année suivante, à l'âge de 22 ans. Son effet de signature n'est alors reconnu ni dans le champ de grande production, où il publie ses critiques, ni dans le champ de production restreinte, où il se fera connaître grâce à ses poèmes, à son implication dans la revue *Parti pris* (1963 à 1968) et, par la suite, dans la maison d'édition du même nom. Par ailleurs, rien ne laisse présager alors sa future carrière politique.

Gérard Godin cultive une vision beaucoup plus sombre et personnelle de l'art poétique d'Anne Hébert, cet «oiseau blessé¹⁵⁰», cet «arbre à jamais blessé par la hache du destin». Dans *Poèmes*, le critique recherche plutôt «de quoi nous toucher, [...] de quoi nous donner délicieusement le cafard les soirs où l'on s'ennuie, [...] de quoi affoler ce petit lac sensible qu'il nous reste au fond de l'âme». L'expérience intérieure prévaut ici sur la communication universelle ou l'expérience mystique. «Mort», «solitude», «mal de vivre», «amour et douleur», tels sont les topos qui

¹⁴⁷ Anne Hébert, *op. cit.*, p. 70.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴⁹ Les renseignements sur la vie de Gérard Godin sont tirés de : Réginald Hamel, John Hare, Paul Wyczynski (dir.), *op. cit.*, p. 614-615.

confortent sa conception de la poésie. De fait, Gérald Godin «ne demande pas aux thèmes d'être neufs, [mais] humains». La poésie d'Anne Hébert ne bouscule pas les attentes du critique, qui retrouve en *Poèmes* une «voix familière». Pourtant, il précise que la poète possède une façon unique, «lancinante et plaintive» d'exploiter ces lieux communs.

Gérald Godin exprime de diverses façons sa considération pour Anne Hébert. Comme René Garneau, il la situe parmi les «quatre grands poètes Canadiens-français [*sic*] contemporains, avec Saint-Denys Garneau, Alain Grandbois et Rina Lasnier¹⁵¹». Les quelques failles du recueil ne «suffisent pas à ternir la gloire de cette poétesse», puisque l'auteure possède «notre estime et [...] l'estime des amateurs de poésie de langue française, dans le cœur desquels elle occupe déjà une place de choix». Gérald Godin suggère même une ressemblance, dans le souci du réel, entre Tchekhov et Anne Hébert, ce qui renforce également la dimension transcendante de son œuvre (rappelons-nous le parallèle de Christiane Constant entre Racine et Anne Hébert). À la suite de René Garneau et de Clément Lockquell, Godin évoque enfin les parentés entre la création picturale et poétique. Le rythme, «par lequel on distinguera dans le futur les grands poètes des mineurs, [...] est à la poésie ce que la pâte est à la peinture». Picasso, Van Gogh et Rembrandt servent d'exemples pour rappeler comment l'art peut émouvoir le public. La poésie d'Anne Hébert se rattache ainsi à un champ artistique global et universel. Notons que le discours de Godin et les liens intertextuels qu'il établit sont plus caractéristiques du champ de production restreinte, même s'ils paraissent dans le champ de grande production.

Comme plusieurs autres critiques, Gérald Godin émet des appréciations distinctes du *Tombeau des rois* et de *Mystère de la parole*. La première partie, plus subtilement envoûtante, «nous enchante et nous plaît» par une «[p]oésie d'atmosphère», «sensuelle et murmurée, une plainte douce qui nous envahit d'images

¹⁵⁰ Toutes les citations sont tirées de l'article suivant : Gérald Godin, «Anne Hébert et le mal de vivre», *Le Nouvelliste*, Trois-Rivières, 6 août 1960, p. 8.

¹⁵¹ C'est également le classement qu'a proposé Guy Sylvestre.

quelquefois feutrées, quelquefois durcies». Les métaphores employées par le critique traduisent l'état de séduction dans lequel l'ont plongé les premiers vers : «Poésie ouatée, poésie comme une brume.» En revanche, le véritable défi créateur réside dans la seconde partie, où se déploie «la nouvelle veine d'Anne Hébert», caractérisée par «l'usage du verset cher à Claudel et à Saint-John Perse». À la suite des thèmes noirs du *Tombeau des rois*, apparaissent une «joie d'exister, [des] éclats de lumière». Bien que le lyrisme «en rend[e] la lecture plus aisée», *Mystère de la parole* ne convainc pas le critique. «Il serait plus juste, précise Godin, de parler de tentative de création, car [...] le pas d'Anne Hébert y est moins sûr.» L'appréciation des poèmes antérieurs incite pourtant le critique à applaudir l'audace de l'auteure : «le courage qu'il faut pour opter pour une nouvelle orientation, surtout quand la précédente avait plu, suffirait à louer encore Anne Hébert». Qu'elle choisisse l'ancienne ou la nouvelle voie, l'auteure possède visiblement déjà la faveur du critique. En effet, même les réticences exprimées envers *Mystère de la parole* se transforment en hommage sous sa plume : «Le risque y est plus grand que dans le "Tombeau des rois", mais également, la poésie pouvait y devenir plus haute et plus universelle.» Après avoir lié la poétique d'Anne Hébert à celle de Tchekhov, puis à celles de célèbres peintres, Gérald Godin insiste encore sur la transcendance de l'œuvre, signe incontestable de qualité littéraire. Sa lecture du recueil se détache du surtexte identitaire et demeure ancrée dans l'expérience personnelle.

Curieusement, après ces deux premiers comptes rendus élogieux, un écart de six mois sépare le texte de Godin des prochaines mentions parues dans *La Semaine à Radio-Canada* et *Notre temps*. Les deux publications annoncent la participation d'Anne Hébert à l'émission *Arts et lettres*, animée par Jeanne Lapointe et Robert Elie. Auprès du grand public québécois, Anne Hébert est connue pour les scénarios qu'elle a signés à Radio-Canada, notamment *La Mercière assassinée* en 1958 : «Comment tenter de présenter, en quelques lignes, un écrivain aussi connu que l'est Anne

Hébert¹⁵²» L'intérêt de ses poèmes réside dans leur dimension autobiographique : «un être qui est tout entier présent dans son œuvre¹⁵³».

Dans *Notre temps*, «hebdomadaire social, littéraire et culturel¹⁵⁴» du champ de production restreinte, fondé en 1945 par Léopold Richer et publié par la Fédération des journalistes canadiens, Fernand Côté¹⁵⁵ ne tarit pas de superlatifs afin de décrire la poète. Selon lui, Anne Hébert «est, sans contredit, une des gloires de la jeune littérature canadienne-française¹⁵⁶», son œuvre «brille» d'un «exceptionnel talent». Toujours d'après Côté, *Le Torrent* «fut accueilli triomphalement par la critique littéraire et par le public lecteur». «En 1954, la Société Royale consacre le talent de la jeune poétesse», alors qu'en 1957, «l'Association France-Canada décerne à Anne Hébert un grand prix littéraire pour l'ensemble de ses œuvres». Le critique amplifie le succès de l'auteure par une surenchère d'éloges. Le processus de consécration est visiblement entamé au Québec, ce qu'annonce en partie l'attention médiatique entourant la poète dans le champ de grande production et de production restreinte.

En mars 1961, Anne Hébert et Paul Toupin reçoivent le prix du Gouverneur général, elle pour son recueil de poèmes, lui pour son essai. Jean Éthier-Blais¹⁵⁷ commente l'événement dans les pages du *Devoir*. Critique littéraire, essayiste et romancier, Jean Éthier-Blais œuvre comme diplomate, à Paris et à Varsovie, dans les

¹⁵² Anonyme, «L'Œuvre poétique d'Anne Hébert», *La Semaine à Radio-Canada*, vol. 11, n° 21, 18 février 1961, p. 12.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Sous-titre de la revue. Dans sa présentation, le directeur Léopold Richer expose les orientations de *Notre temps*. En plus de l'actualité politique, la revue privilégie les arts, en réponse à une nouvelle attente du public : «Des milliers et des milliers de Canadiens exigent depuis plusieurs années un hebdomadaire qui fasse large la part au culturel, à la littérature et aux arts. L'observateur le plus superficiel se rend compte d'un fait : c'est que le nombre des auditeurs aux concerts a plus que doublé ces dernières années et qu'un livre canadien qui ne tirait, en moyenne, qu'à deux mille exemplaires au début de la guerre, en est rendu aujourd'hui à tirer à cinq mille.» (Léopold Richer, «Positions», *Notre temps*, vol. 1, n° 1, 18 octobre 1945, p. 1.)

¹⁵⁵ Nous supposons que ce Fernand Côté est le même qui a publié en 1967 *Les Dimensions bibliques de la messe*, sous la signature du Frère Fernand Côté.

¹⁵⁶ Toutes les citations proviennent de la référence suivante : Fernand Côté, «Anne Hébert à "Arts et Lettres"», *Notre temps*, vol. XVI, n° 20, 25 février 1961, p. 4.

années cinquante. En 1960, sa carrière de professeur débute à l'Université Carleton (Ottawa) et se poursuit à l'Université McGill en 1962. Il publie régulièrement au *Devoir* des chroniques sur les livres français et québécois. Puisqu'il signe son premier essai en 1965 et que sa carrière universitaire est alors à peine entamée, le critique ne possède pas un effet de signature influent lors de la réception immédiate de *Poèmes*.

Sans réserve, Jean Éthier-Blais exprime vivement l'admiration qu'il porte aux deux auteurs : «Ils [Anne Hébert et Paul Toupin] sont jeunes et sont déjà des maîtres¹⁵⁸.» En adoptant des images semblables à celles de Clément Lockquell, il ose même sacrer Anne Hébert «naturellement prêtresse». Aucune métaphore n'est trop éclatante : «Anne Hébert, entourée de toutes parts d'une cohorte d'amis et déjà d'exégètes, file avec une insouciance d'excellent aloi, au milieu d'eux comme un navire chargé de denrées somptueuses qui refuse de voir les barques de pêcheurs qui l'entourent.» Ce contraste entre le luxueux navire et les vulgaires embarcations marque avec éloquence l'ascension d'Anne Hébert vers les hautes sphères de la consécration, «à la fine, à l'extrême pointe de notre poésie». L'auteure en retire la supériorité nécessaire à un «détachement serein [qui] l'honore».

Selon Éthier-Blais, «Anne Hébert est en passe de devenir l'une des poétesses les plus attachantes de la langue française». Elle «se rattach[e] à ce que la littérature française a produit de plus émouvant». Inutile de préciser que le critique loge encore à cette époque à l'enseigne de la littérature française. Par ailleurs, puisque «l'attachement» et «l'émoi» ne sont pas liés à l'intellectualité, nous ignorons si le critique se réfère à la femme ou à l'œuvre. D'ailleurs, Jean Éthier-Blais se pose lui-même cette question : «Et je me demande parfois si Anne Hébert n'est pas un poète dont l'œuvre est inséparable de la personne. En sorte que, ne la connaissant pas, nous hésiterions peut-être à la placer aussi haut que le souhaite l'orchestration des éloges.» Cette «orchestration des éloges» constitue un fonds, un discours de base déjà bien

¹⁵⁷ Les renseignements sur la vie de Jean Éthier-Blais sont tirés de : Réginald Hamel, John Hare, Paul Wyczynski (dir.), *op. cit.*, p. 487-489.

établi, sur lequel les nouveaux critiques ne font que renchérir. Dans le champ de grande production comme dans le champ de production restreinte, l'attachement pour Anne Hébert, suscité par les photos et les entrevues, semble influencer l'appréciation de l'œuvre.

Ce lien plus intimiste avec la poète se manifeste par des propos à caractère personnel : «J'ai comme une hâte fébrile de l'entendre parler de l'amour. Quand elle le fera, une grande, douce et profonde clarté s'épandra sur notre univers poétique.» La confusion entre le texte et l'écrivain se manifeste plusieurs fois dans le compte rendu : «Pourtant, il y a chez elle une crainte de la vie, un repliement sur soi, une question à laquelle aucune réponse n'est donnée, qui me troublent.» En elle, autant que dans ses poèmes, se retrouve la «mythologie d'adolescence» qui émeut le critique. Bref, pour Jean Éthier-Blais, l'auteure, «poète de la mort, de ce qui passe et se flétrit», constitue un sujet aussi intéressant que sa poésie même, «recherche du macabre, d'un macabre à mots couverts». Dans le non-dit et le «dépouillement», se crée une énigme autour de la femme.

Contrairement à Jean Éthier-Blais, Jeanne Lapointe insiste beaucoup moins sur la vie d'Anne Hébert, pour tenter de saisir plus largement les «dimensions de l'humanité¹⁵⁹» contenues dans l'œuvre. Selon elle, *Poèmes* initie non plus une forme de communication mystique comme la pecevait Clément Lockquell, mais plutôt une revendication et une promesse d'épanouissement collectif.

Jeune professeure à la Faculté des lettres de l'Université Laval, Jeanne Lapointe¹⁶⁰ collabore sporadiquement à plusieurs journaux et revues du champ de production restreinte, dont *Le Devoir*, *Recherches sociographiques*, *La Revue de*

¹⁵⁸ Toutes les citations proviennent de la référence suivante : Jean Éthier-Blais, «Anne Hébert et Paul Toupin, prix du gouverneur général [sic]», *Le Devoir*, 4 mars 1961, p. 8.

¹⁵⁹ Jeanne Lapointe, «*Mystère de la parole* par Anne Hébert», *Cité libre*, XII^e année, n° 36, avril 1961, p. 121. Afin d'éviter une surcharge de notes, les numéros de pages seront directement intégrés dans le texte.

¹⁶⁰ Les renseignements sur la vie de Jeanne Lapointe sont tirés de : Gilles Marcotte, *Présence de la critique. Critique et littérature contemporaines au Canada français*, Montréal, HMH, 1966, p. 103.

*l'Université Laval et Cité Libre*¹⁶¹. Cette dernière revue, fondée en 1950, regroupe plusieurs jeunes universitaires qui «se proposent surtout de dire ce qu'ils ont sur le cœur et de développer dans la revue des idées qui n'auraient pas trouvé place ailleurs» (p. 146). Le périodique vise d'abord à créer un espace où les intellectuels pourront s'exprimer publiquement. De plus, «le titre *Cité Libre* laisse entendre que le projet sera politique, du moins collectif» (p. 146). La revue «veut participer à l'édification de la cité et à la promotion des masses» (p. 190), d'où l'importance d'un engagement social de l'écrivain et de l'émergence du «Nous». Bien qu'on y retrouve en 1961 un commentaire sur *Poèmes, Cité Libre*, comme le précise François Dumont, «est cependant résolument tournée vers la réalité prosaïque et la politique. La poésie y occupe une place négligeable et y est rarement célébrée¹⁶²».

Comme René Garneau et Gérard Tougas en France, Jeanne Lapointe met en relief la «trajectoire affective d'une parfaite cohérence» (p. 121) qui permet de tisser les textes hébertiens, toujours caractérisés par leur «vérité sensible» et leur «force d'évocation authentique» (p. 123). Du *Torrent* aux *Chambres de bois*, la progression des isotopies symbolise le «dur cheminement de taupe vers la lumière» (p. 121). La critique souligne la continuité de l'œuvre, tout en en dégageant les ruptures. Par exemple, elle accentue le contraste entre «l'œuvre en noir et blanc» (p. 120) que constitue le *Tombeau des rois* et les couleurs vives de *Mystère de la parole*. De cette antithèse, elle dégage l'allégorie du recueil : «[A]ujourd'hui, l'œuvre s'élargit aux dimensions de l'humanité : villes et pays entiers, perdus, puis sauvés. L'amour est charité. Je devient nous.» (p. 121) La parole poétique s'«enracine» (p. 121) dans la communauté ; le poème se partage. Cette prééminence de la collectivité sur l'individu, cette «fonction nationale¹⁶³» de l'écriture, les poètes de l'Hexagone la revendiquent au début des années soixante, alors que le Québec subit des

¹⁶¹ Les renseignements sur *Cité Libre* sont tirés de l'essai d'Andrée Fortin, *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues*, Québec, PUL, 1993, 406 p. Afin d'éviter une surcharge de notes, les numéros de pages seront directement intégrés dans le texte.

¹⁶² François Dumont, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 58.

bouleversements sociaux et politiques qui vont modifier du tout au tout son visage. Les notions d'engagement et d'«enracinement» (p. 121) ressortent à l'horizon d'attente. Le compte rendu de Jeanne Lapointe est symptomatique de cette transition d'une expérience individuelle de la poésie vers une collectivisation du message poétique, pris comme reflet de la société. C'est dans cette «résonance nouvelle» (p. 121) (et non plus dans la «résonance spirituelle» dont parlait Guy Sylvestre dans les années cinquante) que Jeanne Lapointe découvre la «grandeur de cette œuvre» (p. 121), expression dont elle puise la référence dans l'article de Jean Éthier-Blais.

Jeanne Lapointe étudie beaucoup plus attentivement *Mystère de la parole* que le *Tombeau des rois*. La première partie du recueil a déjà été commentée au Québec lors de sa parution en 1953, ce qui explique peut-être un intérêt plus prononcé pour la section jusqu'alors inédite. Jeanne Lapointe décèle en *Mystère de la parole* deux étapes symboliques : «la rencontre avec la vie, avec le pain, avec la lumière, avec l'amour» (p. 121), qui représente le premier contact de la poète avec le monde qui l'entoure, suivie des «poèmes de rébellion» (p. 121), de «revendication» (p. 122), voire de «protestation» (p. 122). Dans des termes qui rappellent le langage sartrien, elle affirme que «la conscience n'est venue qu'après l'existence» (p. 122) pour Anne Hébert. Conscience et revendication de quoi exactement ? Les propos de Jeanne Lapointe demeurent abstraits, restreints à l'évocation d'une solitude, d'un malheur, d'un désespoir personnel, contestés et abolis par un retour à la vie.

Intitulée «L'honneur du poète» (p. 123), clin d'œil probable à la conception aragonienne du poète engagé, la dernière partie du compte rendu de Jeanne Lapointe livre un jugement assez sévère sur l'état de la littérature au Québec, à l'époque de *Poèmes* :

Que, parmi le pauvre sédiment de bien des publications médiocres qui forment la plus grande partie de notre littérature, ait pu germer une œuvre aussi exigeante, à la fois somptueuse et austère, ce verbe sans hasards, d'une autorité sans égale, ne pourrait-on voir là transposition et mûrissement, mais au plan de l'art, des éléments valables ou nobles, que

recelait sans aucun doute une tradition janséniste en voie de disparition (p. 123).

Comme le constate François Dumont, la nouvelle section du recueil, mais surtout le texte «Poésie, solitude rompue», répond à une attente de la nouvelle génération de critiques, lors de sa parution : «Parallèlement à l’affirmation du “nous” et de la fonction mythique de la parole, le texte d’Anne Hébert pose également un constat très représentatif des années soixante : “les premières voix de notre poésie s’élèvent déjà parmi nous”¹⁶⁴». Ces premières voix, si nous nous fions au discours de Jeanne Lapointe, demeurent peu nombreuses. Ce bilan sévère de la production littéraire au Québec nous rappelle d’ailleurs celui d’Alain Bosquet en France. Les deux critiques chargent Anne Hébert de la même mission de porte-parole des lettres québécoises dans le monde :

C’est pourquoi cette œuvre difficile, qui ne sera jamais de consommation courante, bien loin cependant d’appartenir à des chapelles littéraires, est peut-être, et en profondeur, comme le fut Sibélius pour la Finlande ou l’hermétique James Joyce pour l’Irlande, la plus personnelle expression du Canada dans le monde (p. 123).

Même si sa poésie est liée à l’épanouissement de la collectivité québécoise, Anne Hébert est toujours classée en marge des groupes littéraires au Québec. Le caractère «difficile» de ses poèmes semble conférer encore plus de grandeur et d’unicité à son œuvre. Comme l’ont été Sibélius et Joyce dans leurs pays respectifs (comparaisons évidemment flatteuses pour la poète), Anne Hébert représente l’espoir d’un rayonnement d’une littérature nationale à l’étranger.

Alors que l’article de Jeanne Lapointe livre une interprétation élaborée de *Poèmes*, imprégnée par une lecture identitaire dont découlent certaines considérations idéologiques, la critique de Cécile Cloutier et de Ronald Després dans la *Revue de l’Université d’Ottawa* se dissocie du débat social. En 1961, Cécile

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 116.

Cloutier et Ronald Després¹⁶⁵ sont tous deux de jeunes poètes, forts de la publication d'un premier recueil. Cécile Cloutier occupe nouvellement un poste de professeure au Département de français de l'Université d'Ottawa, alors que Ronald Després commence sa carrière à titre de traducteur des débats à la Chambre des communes. Jeunes intellectuels, leur signature ne s'est pas encore imposée dans le champ littéraire. La *Revue de l'Université d'Ottawa*, fondée en 1931, veut essentiellement embrasser, en langues française et anglaise, «tous les domaines que l'inquiète raison des fils d'Adam cherche à explorer et à pénétrer : l'Écriture Sainte, la Théologie, le Droit canonique et civil, l'Histoire, la Philosophie, les Sciences et les Arts¹⁶⁶». C'est dire que cette revue offre un mélange déconcertant de tradition et de nouveauté.

Les critiques énoncent à peine quelques commentaires généraux sur les poèmes d'Anne Hébert, «pesants de vie, de souffrance et de vérité¹⁶⁷», «signes du mystère, [...] cri du silence». Comme Gérard Godin, ils évoquent la façon dont ces poèmes peuvent ébranler le lecteur : «Et ils nous déchirent de toute la recherche d'une inapaisable paix.» En revanche, presque toute la place est accordée aux extraits de «Poésie, solitude rompue». La voix d'Anne Hébert, qui s'y fait plus personnelle, possède une certaine autorité auprès des critiques, tout comme elle semble répondre à une attente : «Enfin Anne Hébert s'essaie à nous dire son poème.» Cette nécessaire réflexion d'Anne Hébert sur sa propre œuvre laisse entendre le caractère unique et novateur de sa méthode poétique. Les commentateurs y voient d'ailleurs le «reflet de l'âme moderne», image dont ils trouvent la confirmation auprès du critique français André Rousseaux et du préfacier Pierre Emmanuel.

Alors que nous aurions pu croire que les revues universitaires présenteraient des analyses plus exhaustives de *Poèmes*, nous constatons que ni la *Revue de*

¹⁶⁵ Les renseignements sur la vie de Cécile Cloutier et de Ronald Després sont tirés de : Réginald Hamel, John Hare, Paul Wyczynski (dir.), *op. cit.*, respectivement p. 319-320 et p. 403-404.

¹⁶⁶ Georges Simard, «La Revue de l'Université d'Ottawa», *La Revue de l'Université d'Ottawa*, 1931, vol. 1, n° 1, p. 5.

l'Université d'Ottawa ni la *Revue de l'Université Laval* ne s'attardent sérieusement au recueil. Fondée en 1946, cette deuxième revue vise principalement à favoriser le rayonnement de l'université et à publier «la vérité¹⁶⁸» ! Seules quelques lignes des «Notes bibliographiques» traitent de *Poèmes*. Néanmoins, le bref commentaire d'un mystérieux Alceste¹⁶⁹ se révèle plus jubilatoire que les sobres propos de Cloutier et Després :

Les poèmes d'Anne Hébert supportent la lecture. On goûte cette voix unique sur les bords du Saint-Laurent, cette voix qui remplit le silence comme du pain et ne chante pas autre chose que l'espoir, la joie de vivre dans un monde beau où peuvent s'épanouir les ferveurs les plus extravagantes¹⁷⁰.

Le commentaire d'Alceste nous surprend par sa lecture optimiste des thèmes du recueil. Où Gérald Godin reconnaissait un «oiseau blessé» et où Jean Éthier-Blais voyait la «poète de la mort», Alceste décèle «l'espoir, la joie de vivre dans un monde beau» et entrevoit l'éclosion des «ferveurs les plus extravagantes».

Alceste se différencie également des autres critiques québécois en utilisant des repères géographiques («les bords du Saint-Laurent») pour situer l'auteure, ce qui nous laisse croire que le pseudonyme dissimule peut-être un critique français. De fait, la contextualisation du milieu d'origine de la poète est beaucoup plus caractéristique des comptes rendus français, où l'on mentionne à plusieurs reprises la nationalité d'Anne Hébert. Alceste rappelle qu'«Anne Hébert, poète canadien, se voit publier en France.» Il est surprenant qu'aucun critique québécois, sauf cet énigmatique Alceste, ne mentionne le Seuil. La valeur symbolique de ce lieu d'inscription est pourtant connue au Québec. Alceste poursuit : «C'est le signe qu'on

¹⁶⁷ Toutes les références sont tirées de l'article suivant : Cécile Cloutier et Ronald Després, «La Poésie», *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 31, n° 2, avril-juin 1961, p. 320.

¹⁶⁸ Anonyme, «Une transformation», *Revue de l'Université Laval*, septembre 1946, vol. 1, n° 1, p. 5. Nous devinons dans ces propos, tout comme dans le texte d'introduction de la *Revue de l'Université d'Ottawa*, le manichéisme qui fonde le discours sur la littérature et les arts.

¹⁶⁹ Nous n'avons pu identifier le critique caché derrière ce pseudonyme.

¹⁷⁰ Toutes les références sont tirées de l'article suivant : Alceste, «Notes bibliographiques», *Revue de l'Université Laval*, mai 1961, vol. XV, n° 9, p. 873.

a entendu son verbe exempt de l'hermétisme à la mode dans nos petits cercles "poétiques".» Par l'emploi des guillemets, le critique affiche clairement la piètre estime qu'il entretient envers ces groupes d'écrivains, repliés sur eux-mêmes, tout en évoquant et dénonçant un horizon d'attente lié à la production de textes obscurs. Ce portrait plutôt cynique du champ littéraire québécois nous rappelle le compte rendu de Jeanne Lapointe, où elle déplore la présence de «chapelles littéraires» au Québec. De plus, dans les deux cas, les critiques louent la transcendance des poèmes d'Anne Hébert, dont la légitimation en France constitue un probant témoignage.

L'épanouissement et l'ouverture de notre littérature vers l'étranger sont également prônés par Guy Sylvestre. Après ses débuts de critique littéraire au *Droit* d'Ottawa en 1939, il a collaboré à plusieurs autres revues dont *La Nouvelle Relève*, *Liberté* et au journal *Le Devoir*. Il a également fondé deux périodiques : *Les Gants du Ciel* en 1943 et *La Nouvelle Revue Canadienne* en 1951. Lors de la parution de *Poèmes*, sa réputation de critique est déjà solidement établie dans le champ de production restreinte grâce à la publication d'ouvrages comme l'*Anthologie de la poésie canadienne-française* (qui connaîtra de nombreuses rééditions après sa parution initiale en 1943) et *Poètes catholiques de la France contemporaine* (1944) ainsi que d'autres essais et anthologies. Selon Gilles Marcotte, à partir de 1945, Guy Sylvestre tout comme René Garneau et Roger Duhamel «font autorité dans le milieu littéraire canadien-français¹⁷¹». Sa collaboration à *University of Toronto Quarterly*, revue créée la même année que la *Revue de l'Université d'Ottawa*, n'est toutefois pas régulière, puisque celle-ci n'accueille habituellement que les articles rédigés en anglais, sauf lors de sa rétrospective annuelle des livres en français.

Dans plusieurs comptes rendus, les critiques ébauchent sensiblement un même parcours de la poésie québécoise, qui commence par un repli volontaire sur soi face à un monde hostile (mouvement amorcé, selon Guy Sylvestre, par Saint-Denys

¹⁷¹ Gilles Marcotte, «La Critique des journaux et des revues», *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 341.

Garneau en 1937), qui se transforme en révolte, voire en «rébellion» selon Jeanne Lapointe, et mène enfin à une «réconciliation avec la vie, ce qui présuppose une acceptation (si mitigée soit-elle) du milieu¹⁷²», ce que Jeanne Lapointe a nommé l'«enracinement». Selon Guy Sylvestre,

en lisant les poèmes les plus récents de quelques-uns de nos meilleurs jeunes poètes, on sent néanmoins qu'après avoir éprouvé, souvent jusqu'à l'angoisse, le sentiment d'une solitude essentielle et s'être révolté [*sic*] contre un monde ennemi, ou du moins étranger, ils semblent en voie de découvrir des liens avec l'univers et de dépasser leur mouvement de refus pour atteindre à une communion (p. 473).

Le terme «communion» nous rappelle les propos mystiques et l'idéal de «communication poétique» suggérés par Clément Lockquell. D'ailleurs, les deux critiques appartiennent à la même génération d'intellectuels d'obédience catholique.

Malgré l'émergence d'un «mouvement analogue vers la vie et vers l'avenir» (p. 474) dans la poésie québécoise, Guy Sylvestre, à la suite de Jeanne Lapointe et d'Alceste, dépeint toutefois un portrait globalement sombre de la production poétique de l'époque.

Il ne faudrait pas croire sur la foi de quelques textes récents qu'une telle victoire soit complète et générale, et que la poésie canadienne-française soit en passe de devenir un vibrant alléluia collectif. [...] Il y a toujours ces vaincus, incapables de dominer la parole et, par elle, la réalité (et ils seront toujours les plus nombreux) ; il y a encore ceux qui poursuivent leur marche dans la nuit et dont la voix est une plainte, un cri ou un hurlement (et ils seront toujours plusieurs). Certains de ces derniers semblent toutefois avoir découvert les premières lueurs du jour et trembler à l'approche du matin. Midi n'est pas encore le roi de nos étés cependant, et c'est avec crainte et tremblement encore que quelques-uns marchent vers le lever du jour (p. 474).

Aux côtés de Jean-Guy Pilon et de Paul-Marie Lapointe, Anne Hébert fait partie de ce deuxième groupe plus privilégié, qui s'est partiellement délivré de sa «nuit». Comme Jeanne Lapointe, Guy Sylvestre souligne d'abord la rupture, paradoxalement

¹⁷² Guy Sylvestre, «Livres en français. La poésie.», *University of Toronto Quarterly*, vol. 30, n° 4, juillet 1961, p. 473.

doublée d'une continuité, entre les deux parties de *Poèmes*¹⁷³. De plus, il entrecroise le destin de l'œuvre et de la femme, un peu à la manière de Jean Éthier-Blais, en associant la progression de l'écriture à une métamorphose personnelle.

Cette poésie ascétique, laconique [*Le Tombeau des rois*] était celle d'une femme repliée sur elle-même, solitaire, presque emmurée, hantée par la maladie et la mort ; et puis, elle est devenue, huit ans plus tard, la parole d'une femme réconciliée, qui s'épanouit et qui, délivrée d'elle-même, a découvert la réalité des choses, l'épaisseur du monde, et enfin une chaleur humaine (p. 481).

Ce n'est pas l'œuvre mais bien «l'auteur [qui] est maintenant entré en communion avec le monde et [qui] a choisi d'être du côté de la vie et non de la mort, de la réalité et non du rêve» (p. 481). Les thèmes préconisés par l'auteure symbolisent un choix personnel, la prise en charge de son destin. L'ancrage de sa poésie dans l'expérience concrète constitue la «clef de son art actuel ; la magie est rejetée, la poésie est devenue habitable» (p. 482).

Au-delà du contexte, au-delà des considérations biographiques, le noyau de la poésie hébertienne renferme essentiellement «cette dureté qu'on découvre chez certains prophètes de l'Ancien Testament et chez un Rimbaud» (p. 482). Alors que Clément Lockquell liait *Poèmes* à l'Antiquité et au Moyen Age, Guy Sylvestre se rend jusqu'à l'ère pré-chrétienne afin d'en trouver les sources ! Les deux critiques confèrent un caractère intemporel, voire mythique, au recueil. Le lien avec Rimbaud, par ailleurs, avait déjà été noté par Auguste Viatte en France, mais sous forme de parallèle stéréotypé avec Émile Nelligan. Guy Sylvestre, pour sa part, établit des parentés plus littéraires que biographiques entre Rimbaud et Anne Hébert, ce qui lui permet de rattacher la poète à un modèle prestigieux. L'estime des critiques à l'égard d'Anne Hébert, dont témoignent les liens intertextuels qu'ils proposent, est également appuyée par le choix de métaphores grandiloquentes. Comme dans

¹⁷³ Alors que les critiques français évaluent plutôt chaque partie du recueil de façon indépendante, les critiques québécois sont plutôt portés à noter l'évolution entre le *Tombeau des rois* et *Mystère de la parole*, puisqu'ils possèdent une conscience plus nette de l'intervalle de sept ans qui les sépare.

l'imaginaire de Jean Éthier-Blais, où Anne Hébert vogue sur une somptueuse embarcation, la poète inspire à Guy Sylvestre le «vol souverain de l'aigle dont elle a la puissance et l'élévation» (p. 482). Le choix du lexique et des images confirme le succès de l'auteure par une illustration exaltée de son talent. Forte d'un capital symbolique bien établi dans le champ littéraire québécois, de l'étoffe d'un James Joyce ou d'un Tchekhov, Anne Hébert incarne, grâce à sa poésie transcendante, l'espoir d'une représentation de la littérature québécoise à l'étranger.

Le résumé de la carrière d'Anne Hébert, publié dans *La Revue populaire*, entérine à sa manière fort différente ces propos légitimants pour livrer, comme dans les autres revues du champ de grande production, l'image d'une écrivaine-vedette, d'une femme choyée par tous les succès. Plusieurs facettes d'Anne Hébert sont glorifiées (le terme n'est pas exagéré) dans le compte rendu d'Émilia B. Allaire. Cette chroniqueuse s'intéresse surtout à la rédaction de biographies féminines, ce qui oriente le contenu de son article. Dans les années soixante, elle publiera deux ouvrages : *Têtes de femmes. Essais biographiques* (1965) et *Profils féminins : trente figures de proue canadiennes* (1967), destinés au grand public. *La Revue populaire*, publiée depuis 1907, se proclame «le magazine de la Canadienne¹⁷⁴». Elle traite conséquemment de sujets traditionnellement «féminins» (mode, beauté et cuisine), tout en incluant quelques poèmes ainsi qu'une chronique littéraire (qui privilégie surtout les romans d'amour).

Avant de vanter les nombreux succès professionnels d'Anne Hébert, Émilia B. Allaire vise d'abord à humaniser la figure de l'écrivain. Elle loue son charme physique : «frêle et gracile comme un élan, un peu timide comme la biche dont elle a le regard¹⁷⁵»; «jeune femme à l'allure racée» (p. 16); «féminité radieusement élégante» (p. 15). Elle révèle ensuite ses multiples talents, outre l'écriture :

¹⁷⁴ *La Revue populaire*, vol. 54, n° 7, juillet 1961, page titre.

«maîtresse de maison qui connaît tous les secrets de grand-mère et les recettes à rendre jaloux le meilleur cordon-bleu» (p. 15) ; «femme d'affaires» (p. 15) ; «mademoiselle Hébert s'y connaît en comptabilité budgétaire et jongle avec les chiffres» (p. 15).

Même le témoignage des parents d'Anne Hébert sert à susciter une plus grande sympathie du public envers l'auteure. En plus de recourir aux propos de la mère, chargés d'une «tendre émotion» (p. 16) envers «[s]a petite Anne» (p. 16), Émilia B. Allaire se remémore également l'«expression lumineuse du visage de son père avec qui [elle] causai[t] de l'atmosphère mystérieuse des *Chambres de bois...* “quelqu'un, dit-il, écrit que ce roman est morbide ; rien de plus ridicule, Anne est l'expression même de la joie de vivre”» (p. 15). La critique rappelle d'ailleurs que «monsieur Maurice Hébert, m.s.c.r., [fut] poète et critique littéraire de haute réputation» (p. 15) pour mieux cautionner son appréciation du livre de sa fille. Elle évoque également les scènes d'enfance et d'adolescence qui constituent la genèse d'une vocation à l'écriture, preuves d'un talent naturel : «lorsque l'inspiration l'habite, c'est d'une coulée que s'écrit un poème» (p. 16).

Dans le compte rendu d'Émilia B. Allaire, les œuvres se taisent au profit du personnage. C'est d'abord une image que la critique veut vendre à son public. Cette tâche semble facile dans le cas d'Anne Hébert, dont les nombreuses photos témoignent de la beauté et du charme, ce qui la rend encore plus attachante pour le public du champ de grande production. En revanche, n'oublions pas que cette mise en valeur de la femme, plutôt que de l'œuvre, est également présente (à un niveau moindre et en des termes beaucoup plus réservés, cependant) chez certains critiques du champ de production restreinte, notamment chez Jean Éthier-Blais.

Dans le champ de grande production, Anne Hébert est davantage connue pour son travail de scripteure à l'Office national du film et de scénariste à Radio-Canada

¹⁷⁵ Émilia B. Allaire, «Anne Hébert, poétesse, romancière, dramaturge», *La Revue populaire*, vol. 54, n° 7, juillet 1961, p. 15. Pour éviter une surcharge de notes, les numéros de pages seront directement intégrés dans le texte.

que pour ses écrits littéraires. Émilia B. Allaire insiste sur l'écriture polyvalente d'Anne Hébert, alors que seuls son roman et ses poèmes sont généralement cités par les critiques du champ de production restreinte. Dans la *Revue populaire*, *La Mercière assassinée* et le scénario du *Cocher*, tout comme la pièce de théâtre *L'Arche du midi*, composent le corpus hébertien au même titre que *Les Chambres de bois* et *Poèmes*. Poétesse, romancière, dramaturge et «raconteuse» (p. 15), ainsi se résume le travail de l'écrivaine dans le champ de grande production.

Comme Fernand Côté dans *Notre temps*, Émilia B. Allaire accorde beaucoup d'importance au capital symbolique qui entoure «le nom maintenant prestigieux de ANNE HÉBERT» (p. 16). Elle énumère les marques de légitimation et de consécration qui ont jusqu'alors marqué sa carrière : prix David, prix France-Canada, prix Duvernay, bourse du gouvernement canadien, prix du Gouverneur général, bourse du Conseil des Arts, membre de la Société royale du Canada.

Mais les succès de cet «écrivain reconnu, [...] arrivé» (p. 16) ne se limitent pas au champ littéraire québécois. La légitimation d'Anne Hébert à l'étranger constitue en soi une forme de consécration¹⁷⁶. Selon Émilia B. Allaire, «si l'on considère l'âge des écrivains européens à notoriété internationale, l'on a raison de s'enthousiasmer devant la réussite de notre compatriote» (p. 16). Mais, après avoir analysé la réception française de *Poèmes*, pouvons-nous réellement parler de la «notoriété internationale» d'Anne Hébert, qui n'est encore qu'au stade de la légitimation en France ? L'enthousiasme d'Émilia B. Allaire nous semble dès lors prématuré. Elle gonfle quelque peu la renommée d'Anne Hébert à l'extérieur du Québec par l'emploi d'un lexique consacrant : «talent reconnu et glorifié à l'étranger» (p. 15) ; «celle qui porte à l'étranger le renom des Canadiens» (p. 15), «tout en collaborant aux revues littéraires françaises les plus huppées» (p. 16). Pour la critique du champ de grande production, l'incursion d'Anne Hébert dans le champ littéraire français représente un signe incontestable de réussite et sert à épater le

¹⁷⁶ Voir les propos de Daniel Chartier au premier chapitre, f. 21-22.

public. Les commentateurs de *Poèmes* du champ de production restreinte mentionnent très peu la légitimation française, ce qui, au demeurant, est tout de même étonnant.

Quoi qu'il en soit, Émilia B. Allaire, elle, ne fait pas mystère de sa haute estime envers le jugement littéraire français. Par exemple, elle retranscrit un extrait du compte rendu d'Auguste Viatte, «ce brillant français [*sic*] qui a longtemps professé à Laval» (p. 16), dans le journal *La Croix*, où ce dernier soutient qu'Anne Hébert échappe à un «canadianisme facile¹⁷⁷». De plus, elle cite l'unique commentaire d'André Rousseaux retenu par plusieurs critiques. Selon Émilia B. Allaire, la préface de Pierre Emmanuel, «poète authentique» (p. 14) comme Anne Hébert, «à elle seule [...] vaut un parchemin» (p. 16). Entre l'enthousiasme démesuré d'une Émilia B. Allaire et la discrétion des autres critiques québécois, n'y aurait-il pas une place pour un discours plus conforme à la réalité quant à la position institutionnelle qu'occupe Anne Hébert dans le champ littéraire français? En revanche, il faut tout de même constater qu'en 1960-1961, il est peut-être malaisé de la circonscrire.

De la *Revue populaire* à *Lectures*, d'un pôle à l'autre du champ littéraire, les éléments mis en relief par la critique varient considérablement. Fondée par la maison Fides en 1946, *Lectures* est «l'ancêtre des revues de critique et d'analyse littéraire comme *Livres et Auteurs québécois*, *Le Livre d'ici*, *Lettres québécoises* et *Nuit blanche*¹⁷⁸». Elle vise un dessein précis : «l'assainissement et l'orientation des lectures, l'urgence d'un organe qui diffuse les principes d'une saine conception de la critique littéraire et artistique [...] et qui démasque les livres mauvais et dangereux, tout en assurant aux bons ouvrages l'apologie qu'ils méritent¹⁷⁹». Quatre cotes morales sont attribuées aux livres : «1) mauvais ; 2) dangereux ; 3) avec réserves ;

¹⁷⁷ Auguste Viatte, art. cité, p. 5.

¹⁷⁸ Adrien Thériot, «Un grand amoureux du verbe. Le père Paul-Aimé Martin (1917-2001)», *Lettres québécoises*, n° 105, printemps 2002, p. 19.

4) convenable pour tous¹⁸⁰». La dimension catholique y est encore très présente en 1961, ce dont font foi des articles comme «La responsabilité du chrétien en face des techniques de diffusion» et «Cote morale des nouveautés en librairie», par exemple¹⁸¹. À l'origine, la revue accordait une place centrale à la littérature française, notamment aux écrivains catholiques comme Mauriac et Claudel. À partir des années soixante, les œuvres québécoises y sont plus fréquemment commentées.

Dans *Lectures*, un autre jeune poète (à la suite de Godin, Després et Cloutier) pose son jugement sur *Poèmes*. Paul Chamberland¹⁸², âgé de 22 ans en 1961, s'initie à la critique littéraire. Son premier recueil de poèmes, *Genèses*, ne paraîtra que l'année suivante. Critique sans expérience, sans diplôme universitaire, sans œuvre publiée, Paul Chamberland ne possède pas d'effet de signature en 1961. Sa poésie sera toutefois, comme on le sait, ultérieurement reconnue dans le champ de production restreinte. Par ailleurs, on peut s'étonner de la collaboration de ce poète à une revue si conservatrice. Preuve, toutefois, qu'en début de carrière, des écrivains, fussent-ils reconnus par la suite comme contestataires, sont prêts à certains compromis institutionnels pour être publiés.

Paul Chamberland rédige une critique dénuée de contextualisation biographique, où il définit sa propre conception de la poésie :

la connaissance poétique se construit à même une sensualité vigoureuse, intuitive, raffinée, et un sens aigu des rapports concrets entre les êtres ; elle met en œuvre une dialectique de réconciliation et de rassemblement de l'unité du Cœur universel : elle dit nous sans raturer d'échos¹⁸³.

Cet avènement du «nous», qui fait écho à la métamorphose symbolique du «*Je* devient *nous*» énoncée par Jeanne Lapointe, instaure une vision essentiellement

¹⁷⁹ Paul-A. Martin, «À nos lecteurs», *Lectures*, vol. 1, n° 1, septembre 1946, p. 4.

¹⁸⁰ Adrien Thério, art. cité, p. 19.

¹⁸¹ *Lectures*, vol. 8, n° 1, août 1961, page titre.

¹⁸² Les renseignements sur la vie de Paul Chamberland sont tirés de : Réginald Hamel, John Hare, Paul Wyczynski (dir.), *op. cit.*, p. 260-261.

¹⁸³ Paul Chamberland, «Poèmes», *Lectures*, vol. 8, n° 2, oct. 1961, p. 40-41. Pour éviter une surcharge de notes, les numéros de pages seront directement intégrés dans le texte.

collective de l'expérience poétique. Pour Chamberland, «*Mystère de la parole* élève un chant en l'honneur du monde et de l'homme» (p. 41). La communication abstraite avec le «Cœur universel» s'accomplit grâce à la connaissance concrète, matérielle du monde : «le mot doit porter son poids de chair et de sang, d'argile et de souffle. Cette rigueur du métier est la "morale" de l'artiste.» (p. 40) Même si Chamberland s'éloigne ainsi d'une «morale» au sens chrétien, telle que la préconisait Clément Lockquell et les tenants de l'«ancienne critique», son discours s'inspire pourtant du langage religieux, conforme à l'obédience chrétienne du lieu d'inscription. Par exemple, *Mystère de la parole* représente un «vaste corps de louange et d'assomption, de prise en charge héroïque du monde» (p. 39). De même, *Poèmes* est une «liturgie de la révolte héroïque contre le froid d'un esprit déraciné, contre la peur et la nuit, contre une lucidité stérile, suicide gradué» (p. 41). La conception poétique de Chamberland se veut essentiellement concrète (ancrée dans la chair et le sang), mais ses propos demeurent paradoxalement abstraits.

Chamberland attribue sensiblement à la poète (et à la poésie québécoise en général) le même cheminement poétique (solitude, révolte et communion) que nous avons mis en relief dans les autres comptes rendus :

il a fallu la blessure première et la douloureuse stérilité des sources aimantées vers la mort, les interdits et la fêlure à l'intime de la vision pour que jaillît du châtiment et de la claustration, d'autant plus tenace et assurée, la révolte gonflée d'amour. [...] Le poète maintenant conduit au bout de lui-même, habité par le monde, est offert grevé de visions à l'interrogation impatiente de ses frères humains (p. 39-40).

Anne Hébert offre le plus parfait exemple de cette trajectoire symbolique grâce à l'«évolution marquante» (p. 39) notée entre le *Tombeau des rois* et *Mystère de la parole*. Dans les deux cas, «l'œuvre de la poétesse dépasse toute "littérature", où il n'y a ni magie verbale ni complaisance du style» (p. 39). Grâce à son œuvre d'une «beauté définitive» (p. 39), Anne Hébert est sacrée «grand poète» (p. 39), selon les mêmes termes que René Garneau a utilisés en France. Toutefois, ce titre glorifiant ne peut être véritablement octroyé par un critique sans capital symbolique. Selon Pierre

Bourdieu, ce n'est qu'avec un «nom connu et reconnu» que le critique acquiert le «capital de consécration impliquant un pouvoir de consacrer des objets (c'est l'effet de griffe ou de signature) ou des personnes [...], donc de donner valeur, et de tirer les profits de cette opération¹⁸⁴». En 1961, Paul Chamberland ne peut encore transmettre par sa signature un pouvoir symbolique qu'il ne possède pas.

Les nouveaux poèmes semblent marquer une ascension, voire une apogée de l'écriture hébertienne. Outre le changement de rythme, l'amplification du vers, le passage du minimalisme à la parole féconde, la transition des thèmes sombres vers des isotopies plus éclatantes, ces transformations formelles signifient avant tout la modification du regard porté sur l'humanité : «*Le Tombeau des rois* relate pathétiquement une impuissance à communier substantiellement à la réalité. *Mystère de la parole* renverse l'échec, et le pain, symbole de l'être nourrissant, est possédé dans son germe, sa genèse et sa maturation.» (p. 41) La poésie vise fondamentalement l'accomplissement de l'homme, sa révélation à lui-même et au monde. Le poète s'engage dans la communication ; il devient «responsable du monde» (p. 40).

Pour sa part, le père Samuel Baillargeon¹⁸⁵ croit que l'œuvre d'Anne Hébert comporte un «message humain très personnel¹⁸⁶». Enseignant au séminaire Saint-Alphonse, ses domaines de spécialisation ont davantage été la sociologie et la théologie que la littérature. D'ailleurs, *Littérature canadienne-française* demeure le seul livre qu'il aura publié, manuel destiné aux élèves des cours secondaire et collégial. Ce livre reçoit un accueil plutôt froid de la critique, dont Gilles Marcotte qui considère l'ouvrage peu sérieux et bâclé. L'effet consacrant de la signature de Baillargeon en 1960 dans le champ de production restreinte n'est guère assuré.

¹⁸⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 247.

¹⁸⁵ Les renseignements sur Samuel Baillargeon et son livre sont tirés de : Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, vol. 3, Montréal, Fides, 1982, p. 578-580.

¹⁸⁶ Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, Montréal, Fides, 1960, p. 376. Pour éviter une surcharge de notes, les numéros de pages seront directement intégrés dans le texte.

Publié d'abord en 1957, puis mis à jour en 1960, *Littérature canadienne-française* ne traite pas de *Poèmes*, paru la même année. Les cinq pages accordées à Anne Hébert dans l'ouvrage de Baillargeon attestent néanmoins la place reconnue de l'auteure dans le champ littéraire québécois. Le critique s'appuie sur les études d'autres critiques, notamment André Rousseaux et Roger Duhamel, qui ont déjà légitimé l'œuvre d'Anne Hébert en France et au Québec. Comme l'ouvrage de Tougas, le manuel de Baillargeon poursuit les marques institutionnelles de consécration de l'œuvre : «Anne Hébert en est à ses débuts et sa pensée peut prendre d'autres orientations originales. [...] Quelle que soit son évolution future, elle mérite de figurer dans une étude sur la poésie canadienne-française d'aujourd'hui.» (p. 376) Comme dans l'histoire de Gérard Tougas, c'est à titre de poète qu'Anne Hébert s'inscrit dans l'histoire littéraire.

Au Québec, le parcours d'Anne Hébert semble tracé par celui de ses illustres parents, «fille du critique Maurice Hébert et [...] cousine du poète Saint-Denys Garneau» (p. 376). À travers le cercle familial, Samuel Baillargeon perçoit la dimension autobiographique des poèmes : «Comme ce fut le cas pour son cousin Saint-Denys Garneau, le drame psychologique d'Anne Hébert se situe au moment de sa *crise de maturité*.» (p. 377, l'auteur souligne.) Le «drame de l'adolescente» (p. 377) (Jean Éthier-Blais avait parlé de «mythologie d'adolescence¹⁸⁷») se compose d'une nostalgie de l'enfance, doublée d'un ennui de la vie : «Par une *quasi-mémoire du cœur*, Anne Hébert découvre continuellement, dans le monde concret qui l'entoure, des rappels de ce monde merveilleux où elle vivait quand elle était petite fille.» (p. 379, l'auteur souligne.) Les thèmes du souvenir et de l'enfance ont été peu exploités dans les autres comptes rendus, plutôt axés vers une vision d'avenir. Avant *Mystère de la parole*, il est impossible pour le critique de voir dans la poésie hébertienne une ouverture sur le monde. L'hermétisme et le dépouillement

¹⁸⁷ Jean Éthier-Blais, «Anne Hébert et Paul Toupin, prix du gouverneur général [*sic*]», p. 8.

demeurent les grandes caractéristiques de cette écriture, au moment où l'analyse Samuel Baillargeon :

Une économie de développements rend ses poèmes plus hermétiques encore que ceux de Saint-Denys Garneau [...]. Elle hésite à libérer son message. Elle se replie sur elle-même ; bien loin d'étaler son angoisse, elle ne cherche qu'à la suggérer, et encore à un petit nombre d'initiés seulement (p. 379).

Alors que plusieurs critiques, surtout en France, insistent sur l'accessibilité des poèmes d'Anne Hébert, Samuel Baillargeon met en relief l'hermétisme des *Songes en équilibre* et du *Tombeau des rois*. Pour le critique, la personnalité d'Anne Hébert, plutôt discrète et renfermée, explique et justifie le ton de sa poésie. D'ailleurs, il choisit de commenter «Le Miroir», qui illustre l'adéquation entre la femme et son poème. De plus, la sélection d'une œuvre de jeunesse accentue l'étiquette de «petite fille» nostalgique que le critique appose sur l'auteure. En conclusion, Baillargeon insiste sur son âge : «Malgré sa jeunesse, Anne Hébert a produit une œuvre poétique *excellente*» (p. 381, l'auteur souligne.), qui s'«inscrit au premier tournant de sa maturité» (p. 381). D'aigle souverain à petite fille angoissée, d'auteure accomplie à jeune poète, Anne Hébert revêt tous les visages sous la plume des critiques québécois, visages qui restent indistinctement célébrés.

Quatrième chapitre

Après avoir décortiqué respectivement les réceptions française et québécoise de *Poèmes*, nous désirons dégager, de façon synthétique, les principaux points de convergence et de divergence entre les nombreux discours autour de l'œuvre. Sans reprendre les éléments d'analyse déjà énoncés dans les deux chapitres précédents, cette dernière partie, beaucoup plus succincte, met strictement l'accent sur les principes les plus actifs de ladite réception. Nous souhaitons également élargir les perspectives de notre étude en proposant quelques comparaisons avec d'autres cas de réception critique au Québec.

Réception croisée

Au moment où les critiques français commencent à légitimer la poésie d'Anne Hébert, cette «nouvelle» auteure, les premiers signes de consécration se manifestent déjà au Québec. Des *Songes en équilibre*, au *Torrent*, en passant par *La Mercière assassinée*, jusqu'à *Poèmes*, le corpus hébertien comporte beaucoup plus d'œuvres au Québec qu'en France où, sauf *Les Chambres de bois* parfois mentionné, les ouvrages antérieurs d'Anne Hébert et leur couronnement au Québec restent inconnus, ce qui amoindrit son capital symbolique. Les termes employés par la critique (prestige, vedette, gloire, grandeur), aux deux pôles du champ littéraire québécois, entérinent la consécration de l'auteure, tout comme la remise du prix du Gouverneur général en 1961. En France, quelques critiques comme René Garneau et Gérard Tougas emploient également un langage à connotation consacrate, semblable à celui des critiques québécois, mais cette concordance des discours se justifie uniquement, nous semble-t-il, par l'origine québécoise des signataires.

La bonne connaissance que possèdent plusieurs critiques québécois de la vie d'Anne Hébert les incite parfois à tenir des propos intimistes sur *Poèmes*, où sujet et

objet se fusionnent. Anne Hébert est reconnue et respectée, autant du grand public que du milieu intellectuel québécois. En France, elle n'est évidemment pas célébrée en tant que «personnalité» du monde littéraire. Les quelques détails biographiques sur l'auteure dans les comptes rendus français visent tout simplement à la faire connaître au public lecteur. L'identité «canadienne» demeure la caractéristique la plus fréquemment nommée afin de situer l'auteure dans le champ littéraire. Sa jeunesse est une autre coordonnée fréquemment mentionnée en France pour accentuer l'image d'une littérature canadienne aux accents rafraîchissants. En ce sens, comme le précise Chantal de Grandpré, «la critique française n'a jamais fait d'Anne Hébert un auteur français. Elle n'a fait [que] souligner sa différence non seulement par rapport à la littérature française, mais également par rapport à la littérature québécoise¹⁸⁸». Tel que le décrit Alain Bosquet, le champ littéraire québécois constitue, à l'époque où paraît *Poèmes*, une terre peu fertile.

Au Québec, plusieurs commentateurs québécois, notamment Paul Chamberland, Cécile Cloutier, Ronald Després et Gérald Godin, ne possèdent pas de signature reconnue en 1960. Ayant tout juste franchi le cap de la vingtaine, ils publient leurs premiers textes dans les journaux, mais aussi dans les revues universitaires et littéraires. Majoritairement poètes, ils font à la fois œuvre de critiques et de créateurs. D'ailleurs, rares sont les critiques québécois qui n'assument pas cette double fonction. Peut-être en raison de cet esprit de jeunesse et de l'idée générale de progrès, effervescente dans l'air de l'époque, la lecture de *Poèmes* est résolument orientée vers un avenir modelé à l'image du «Nous» contenu dans «Poésie, solitude rompue». Le texte-manifeste d'Anne Hébert est cité dans presque la moitié des comptes rendus québécois. Plusieurs passages de *Mystère de la parole* sont transcrits dans les articles de Jeanne Lapointe et de Paul Chamberland, alors que *Le Tombeau des rois* intéresse beaucoup moins la critique (exception faite de Gérald

¹⁸⁸ Chantal de Grandpré, art. cité, p. 126.

Godin), si ce n'est que par le contraste qu'il établit entre le point de départ (la noirceur) et le point d'arrivée (la lumière) des poèmes d'Anne Hébert.

Au contraire, les critiques français ont majoritairement préféré la première partie du recueil, dont ils apprécient certaines qualités d'écriture telles que le dépouillement et la concision. L'allégorie de la libération collective que représente *Mystère de la parole* pour certains critiques québécois ne fait évidemment pas partie de leurs préoccupations. Même si les critiques français ont tendance à lire en *Poèmes* un témoignage de la réalité canadienne, ils se dissocient complètement du débat de société qui éclate, au Québec, au début des années soixante (et qu'ils ignorent probablement). Leur lecture sociologisante du recueil est avant tout centrée sur les problèmes de réception des œuvres québécoises en France, réalité qui les concerne plus directement.

Aux yeux de plusieurs critiques québécois, la trajectoire d'Anne Hébert, illustrée par l'évolution de sa poésie, respecte une série d'étapes précises : d'abord l'isolement, puis la revendication d'une parole, et finalement l'aspiration à la communion avec l'homme, avec l'univers. Cette prise de conscience identitaire initie une lecture contextualisante de *Poèmes*, vu comme un reflet de la société québécoise ou plutôt comme un projet communautaire. Selon Guy Sylvestre et Jeanne Lapointe, le champ littéraire québécois n'a pas encore brisé son isolement, malgré la percée de quelques voix prometteuses. Le portrait sombre qu'ils dressent de la production littéraire québécoise de l'époque fait écho à l'image désolante qu'en avait esquissée Alain Bosquet, l'un des critiques français qui s'est le plus intéressé à l'actualité littéraire québécoise. Tous s'entendent pour dissocier le recueil d'Anne Hébert de cet ensemble de productions médiocres.

Les notions de progrès et d'avenir n'empêchent pas les isotopies religieuses et les considérations morales de s'immiscer encore dans plusieurs comptes rendus québécois. En France, hormis l'article de Louis Chaigne, la moralité et la spiritualité des œuvres ne suscitent ni débat ni même un intérêt. Au Québec, à l'intérieur d'un milieu de réception quelque peu bigarré, où lectures personnelles, spirituelles et

communautaires coexistent, les critiques de toutes tendances acclament l'auteure : religieux, laïcs, génération dont le capital symbolique s'effrite, génération au capital symbolique ascendant, critiques du champ de grande production, critiques du champ de production restreinte. Cet enthousiasme homogène, même s'il s'accompagne de quelques bémols, est généralement partagé par la critique française. Nous pouvons également évoquer, en nous appuyant sur l'article d'Antoine Sirois¹⁸⁹, la réception éminemment positive de la version traduite du recueil, *Poems*, par les critiques anglophones, en 1975.

L'unanimité, qui accompagnera la réception critique des œuvres d'Anne Hébert tout au long de sa carrière, constitue en soi un phénomène exceptionnel, une caractéristique fascinante de la réception des textes hébertiens. Habituellement, les auteurs québécois sont toujours mieux reçus dans un champ que dans l'autre. Les écrits de Marie Laberge, par exemple, sont célébrés dans le champ de grande production et quelque peu boudés dans le champ de production restreinte. De façon semblable, les contes «populaires» d'Yves Thériault sont dénigrés par la critique du champ de production restreinte, malgré la reconnaissance de ses romans dans ce même champ. Michel Tremblay, pour sa part, est connu autant dans le champ de production restreinte que dans le champ de grande production, mais sa production abondante n'obtient pas la faveur de tous les critiques.

Cette unanimité est également rare lorsqu'une œuvre québécoise passe du champ littéraire d'origine vers le champ littéraire français¹⁹⁰. Par exemple, malgré une réception initiale fort enthousiaste au Québec, *Bonheur d'occasion*, comme le souligne Mireille Trudeau, inspire une critique mitigée en France, malgré sa consécration. Certains critiques¹⁹¹ dénoncent les raisons plus politiques que littéraires ayant pu motiver la remise du prix Femina à Gabrielle Roy. Mentionnons aussi

¹⁸⁹ Antoine Sirois, art. cité, p. 41.

¹⁹⁰ Mentionnons toutefois, à titre d'exception, le remarquable succès du *Matou* d'Yves Beauchemin, en France et au Québec, au début des années quatre-vingt.

¹⁹¹ Elle cite notamment Francis Ambrière (*La Revue de Paris*), Louis Parrot (*Lettres françaises*) et Robert Kemp (*Nouvelles littéraires*).

l'échec commercial et critique en France des romans de Hubert Aquin, pourtant célébrés au Québec¹⁹². Dans ce cas, l'indifférence française à l'égard du roman serait directement imputable à une mauvaise correspondance entre le lieu d'inscription français, les Éditions Robert Laffont, appartenant au champ de grande production, et le livre de Hubert Aquin, destiné au public du champ de production restreinte.

Perçue comme un être d'exception, Anne Hébert évolue en marge des cercles et chapelles littéraires, jugés de façon péjorative par certains critiques québécois. Alors qu'un poète comme Alain Grandbois, cité de façon récurrente dans les comptes rendus québécois, peut accroître son capital symbolique dans les années soixante en s'associant au groupe de l'Hexagone, dont la reconnaissance institutionnelle rejaillit sur l'œuvre du poète¹⁹³, Anne Hébert se tient plutôt à l'écart des groupes, des mouvements et des écoles. Plusieurs critiques considèrent l'auteure comme la plus susceptible de représenter les lettres québécoises à l'étranger.

Curieusement, aucun critique québécois ne s'attarde au rayonnement symbolique que procure à l'auteure son lieu d'inscription, le Seuil. Certains critiques auraient pu, nous semble-t-il, souligner qu'Anne Hébert est la première auteure québécoise à accéder au Seuil (Jacques Godbout y publiera *L'Aquarium* en 1962). En outre, rappelons-nous que, selon Pierre Bourdieu,

la publication [...] assure au produit [...] une *consécration* d'autant plus importante qu'il [l'éditeur] est lui-même plus consacré. Il [l'éditeur] contribue à faire la valeur de l'auteur qu'il défend par le seul fait de le porter à l'existence connue et reconnue, d'en assurer la publication [...] en lui offrant en garantie tout le capital symbolique qu'il a accumulé¹⁹⁴.

Force nous est de constater que, dans le cadre de la réception de *Poèmes*, l'indifférence des critiques envers le lieu d'inscription va à l'encontre des théories bourdieusiennes. Par ailleurs, cet étonnant silence nous mène à croire que le Seuil ne connaissait peut-être pas le même prestige institutionnel à la fin des années cinquante

¹⁹² Jacqueline Gérois, *op. cit.*, p. 138.

¹⁹³ Richard Giguère, «La Réception critique de *L'Étoile pourpre* et de *Poèmes*», p. 85.

¹⁹⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 280.

qu'à notre époque. La maison, dirigée par Jean Bardet et Paul Flamand, «ne publie que cinq ouvrages avant 1939 et ne prend de l'expansion qu'à partir de 1944 avec le lancement de plusieurs collections : "Pierres vives", "Esprit" et "Mise en scène"¹⁹⁵». Ainsi, au début des années soixante, le Seuil est encore relativement jeune, en comparaison avec Gallimard et Grasset, établies depuis un demi-siècle. En publiant des «œuvres littéraires à la fois engagées et discrètement en retrait¹⁹⁶», le Seuil accumule peu à peu le capital symbolique grâce auquel il représentera éventuellement, aux côtés de Gallimard et de Grasset, un lieu d'inscription symboliquement dominant du champ de production restreinte en France, membre des «trois grands».

Pour souligner la qualité des poèmes d'Anne Hébert, quelques critiques québécois mentionnent le commentaire légitimant du critique français André Rousseaux ou la préface du poète catholique Pierre Emmanuel, mais ces allusions demeurent plutôt discrètes. Elles sont rapportées beaucoup plus souvent par les critiques français, peut-être plus sensibles à la signature légitimante de leurs compatriotes. En outre, dans les comptes rendus québécois, l'intertextualité proposée avec des auteurs français demeure étonnamment restreinte. Les références à Tchekhov, à Sibélius et à Joyce, par exemple, dissocient l'auteure des modèles français traditionnels. Bien que certains critiques comme Jean Éthier-Blais lient encore irrévocablement la production littéraire québécoise à celle de la France, une critique comme Jeanne Lapointe prône plutôt l'avènement d'une littérature proprement nationale.

Cette relative indépendance à l'égard du discours français prouve que la situation a beaucoup changé depuis la réception immédiate du roman de Ringuet, par exemple, telle que nous la présente Daniel Chartier dans *L'Émergence des classiques*. Alors qu'il y a très peu d'interaction entre les discours français et québécois autour de *Poèmes*, la légitimation québécoise de *Trente arpents*

¹⁹⁵ Jacqueline Gérols, *op. cit.*, p. 155.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 156.

s'imprègne et s'inspire largement de la réception française qui la précède. La simple reconnaissance du roman par les critiques français suffit à ériger sa gloire au Québec, comme en témoigne éloquemment le commentaire de Paul Gérin-Lajoie : «Paris a publié. La capitale de culture française l'a consacré. Voilà un des succès littéraires de l'année¹⁹⁷».

Toutefois, l'idée d'une «consécration» française du roman, absolue et univoque, demeure plutôt une illusion de la critique québécoise. Paul G. Socken, qui a comparé les critiques françaises et américaines de *Trente arpents*, en déduit, comme le fait Mireille Trudeau au sujet de *Bonheur d'occasion*, que l'intérêt des critiques français à l'égard du roman est plus sociologique qu'esthétique : «le roman de Ringuet n'existe qu'à l'arrière-plan des préoccupations des critiques. Leur grand souci est d'employer le roman comme point de départ d'une critique de la société française ou québécoise¹⁹⁸.» Par exemple, pour Robert Brasillach de *L'Action française*, *Trente arpents* «n'est pas une œuvre d'art, mais c'est sympathique¹⁹⁹». Vingt ans plus tard, la réception française de *Poèmes*, bien qu'elle incorpore encore quelques mythes «canadiens» et quelques réflexions sociologiques sur la «condition» des écrivains québécois, accorde une place plus centrale aux préoccupations esthétiques (style, rythme, images) qu'au moment de la réception de *Trente arpents* et de *Bonheur d'occasion*. Il faut cependant convenir que la poésie inspire peut-être plus facilement cette lecture formelle que les romans de mœurs de Gabrielle Roy et de Ringuet.

En 1939, pour certains critiques québécois comme Louis Dantin, *Trente arpents* confirme «l'appartenance de la littérature canadienne à la littérature française²⁰⁰». À cette époque, le champ littéraire québécois cherche encore à s'intégrer, à se fondre au champ littéraire français. En 1960, le discours des critiques québécois sur *Poèmes*, exception faite de Jean Éthier-Blais, montre que cette

¹⁹⁷ Cité par Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 149.

¹⁹⁸ Cité par Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 154.

¹⁹⁹ Cité par Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 151.

aspiration est disparue et que la littérature québécoise revendique maintenant son identité, sa spécificité, son autonomie.

Dans le champ littéraire français, l'universalité constitue le critère déterminant de la réception de *Poèmes*. C'est en se dissociant du régionalisme, de ce qu'Auguste Viatte a nommé le «canadianisme facile», qu'Anne Hébert peut assumer son rôle de poète nationale (et possiblement internationale), pour «aider son pays à se mieux révéler lui-même²⁰¹». Dans le champ littéraire québécois, la lecture du recueil est davantage ancrée dans une recherche identitaire. Bref, au début des années soixante, *Poèmes* correspond autant à ce que les Québécois attendent de la poésie québécoise, qu'à l'idée qu'entretiennent les Français d'une œuvre purement «canadienne».

Québécoise ou canadienne, la signature d'Anne Hébert est avant tout celle d'une poète, en 1960, dans les champs littéraires français et québécois, malgré la publication des *Chambres de bois* au Seuil, deux ans plus tôt. La consécration de son œuvre poétique est toutefois plus tardive en France qu'au Québec. D'une part, l'obtention du prix du Gouverneur général pour *Poèmes*, en 1961, confirme la consécration immédiate de la poète dans le champ littéraire québécois. D'autre part, la biographie d'Anne Hébert, rédigée par le critique français René Lacôte, paraît dans la collection «Poètes d'aujourd'hui» aux éditions Seghers, en 1969. Plusieurs extraits de *Poèmes* s'y trouvent réédités, ce qui constitue une marque de reconnaissance institutionnelle de sa poésie en France. À des rythmes différents en France et au Québec, nous assistons ainsi à la constitution et à la consolidation du capital symbolique d'Anne Hébert, par le biais des instances de légitimation et de consécration qui construisent le «nom» de la poète, au cours des années soixante, dans les champs littéraires français et québécois.

²⁰⁰ Cité par Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 162.

²⁰¹ Louis Chaigne, art. cité, p. 8.

Conclusion

Les discours critiques entourant *Poèmes* confirment bien que les champs littéraires français et québécois constituent deux milieux distincts, modelés par des horizons d'attente divergents. Bien qu'ils émanent tous du même livre, les comptes rendus soulèvent des considérations extratextuelles qui réverbèrent différentes conceptions de la même œuvre : exotique, autobiographique, politique, etc. Mais au-delà de la polysémie du recueil, la signature de l'auteure ne possède pas le même poids pour les critiques québécois et français. En France, Anne Hébert est un nom «vierge»; au Québec, il a déjà été «baptisé» par l'institution.

En effet, le capital symbolique d'Anne Hébert, bien établi au Québec et embryonnaire en France, module le discours critique à l'endroit du recueil. Visiblement, sa consécration dans le champ littéraire québécois ne possède aucune résonance significative auprès des critiques français, qui évoquent rarement *Les Chambres de bois*, publié au Seuil deux ans plus tôt. Par conséquent, les critiques français emploient un lexique plus réservé pour décrire l'œuvre d'une auteure inconnue. Peu renseignés sur les publications antérieures d'Anne Hébert, et encore moins sur la littérature québécoise en général, plusieurs d'entre eux évitent en quelque sorte de se prononcer sur le recueil en abordant d'autres considérations que l'œuvre même. L'identité de l'auteure acquiert ainsi une importance nouvelle par rapport à sa poésie. Anne Hébert est présentée aux lecteurs français à la lumière de deux caractéristiques principales : sa jeunesse et sa «canadianité». La jeunesse est une qualité tout naturellement liée à l'image du Canada, selon la vision mythique qu'en cultivent plusieurs critiques français.

À ce niveau, *Poèmes* semble «révéler» l'existence des lettres québécoises à plusieurs critiques qui saluent la fraîcheur de cette œuvre à la fois exotique et familière, ce qui constitue une forme d'écart esthétique par rapport aux œuvres françaises. Agréablement surpris par la qualité du recueil, d'aucuns s'étonnent ou

déplorent que les auteurs québécois soient si peu connus en France. Alain Bosquet et Léon-Gabriel Gros, par exemple, en font l'objet principal de leur compte rendu. Leur jugement littéraire semble davantage influencé par ce problème, auquel ils espèrent modestement remédier, que par la qualité du recueil. Avec *Poèmes*, Anne Hébert impose peu à peu son nom dans le champ littéraire français, tout en suscitant un certain intérêt de la part des critiques pour la littérature québécoise en général. Pensons à Réjean Ducharme et à Marie-Claire Blais qui seront accueillis sur la scène littéraire française, quelques années plus tard.

Les propos les plus élogieux sur Anne Hébert sont émis en France par deux critiques d'origine québécoise : René Garneau et Gérard Tougas. Leurs articles servent en quelque sorte à faire la promotion de l'auteure auprès du public français. Nous pourrions dire qu'ils font œuvre de « médiateurs ». L'*Histoire* de Gérard Tougas, parue en France, constitue un premier indice de la consécration d'Anne Hébert, qui témoigne surtout de son rayonnement dans le champ littéraire québécois.

Nous pouvons dégager, en schématisant quelque peu les discours, trois tendances de la réception française. Tout d'abord, nous notons la présence d'un discours à connotation consacrate, prématuré dans le champ littéraire français, tenu par des critiques québécois dans un lieu d'inscription français (René Garneau et Gérard Tougas). Ensuite, la lecture contextualisante, fondée sur la prise de conscience française de l'existence d'une littérature québécoise, est tantôt effectuée par des critiques sans connaissance spécifique du champ littéraire québécois (Christiane Constant, Louis Chaigne et Léon-Gabriel Gros), tantôt par des critiques avisés de la production littéraire au Québec (Auguste Viatte et Alain Bosquet). Auguste Viatte, Alain Bosquet et Léon-Gabriel Gros dissocient pourtant la poésie d'Anne Hébert d'une œuvre « régionale », synonyme de facilité et de folklorisme. Finalement, deux critiques proposent une lecture décontextualisante (Edith Mora et Philippe Jacottet), avant tout fondée sur les isotopies du recueil, dont ils dégagent néanmoins quelques évocations du mythique paysage canadien (ah ! que la neige a neigé !).

Les références intertextuelles permettent d'inscrire l'auteure dans une tradition littéraire familière. En France, celles-ci sont exclusivement issues du milieu français, ce qui rapproche l'auteure du public visé. De plus, les critiques citent fréquemment le commentaire légitimant du critique André Rousseaux, afin de fonder et de justifier la valeur du recueil. Le cautionnement d'André Rousseaux tout comme la préface de Pierre Emmanuel constituent en quelque sorte la porte d'entrée institutionnelle d'Anne Hébert en France, autant dans le champ de grande production que dans le champ de production restreinte. Leur signature reconnue possède le pouvoir de cautionner le recueil. Curieusement, les critiques français ne soulignent jamais le lieu d'inscription du recueil.

Au Québec, le discours critique entourant *Poèmes* s'inscrit dans la logique d'un processus de consécration bien entamé. Plus d'une fois, les diverses marques de reconnaissance institutionnelle qui ont été attribuées à l'auteure (prix, bourses) sont énumérées par les critiques, surtout dans le champ de grande production où Anne Hébert est présentée à titre de «vedette». Plusieurs lectures du recueil se côtoient, à l'image de l'ensemble hétéroclite d'idéologies qui animent la société québécoise de l'époque. Dans un premier temps, Clément Lockquell propose une lecture spirituelle de *Mystère de la parole* (Paul Chamberland et Guy Sylvestre empruntent également le lexique religieux pour formuler leur discours). Dans un second temps, Gérald Godin, Émilie B. Allaire, Jean Éthier-Blais et le Père Samuel Baillargeon privilégient une lecture intimiste, personnelle.

Enfin, Jeanne Lapointe, Paul Chamberland et Guy Sylvestre dégagent de «Poésie, solitude rompue» une allégorie, un témoignage de la libération et de l'affranchissement du poète québécois, qui acquiert l'assurance de sa propre voix grâce à laquelle il entre en communication/communion avec le monde. L'émergence d'une voix proprement «québécoise», symbolisée par le «Nous», se fait désirer et attendre. Les critiques citent Jean-Guy Pilon de l'Hexagone comme représentant de cette nouvelle conception d'une poésie enracinée dans la culture québécoise. Mais «notre» production littéraire ne rencontre pas encore cet idéal. Selon Jeanne

Lapointe, elle se compose alors «d'un sédiment de bien des publications médiocres²⁰²», dont se dissocie *Poèmes*.

L'autonomisation, encore timide, du champ littéraire québécois se traduit également par une intertextualité élargie, qui délaisse les modèles français traditionnels. Certains écrivains «nationaux» comme Tchekhov et Joyce, ayant connu un succès international, servent d'exemple à la dimension «universelle» que peut revêtir *Poèmes*. De plus, nous remarquons avec étonnement que les critiques québécois s'attardent très peu à la légitimation française du recueil, exception faite d'Émilie B. Allaire dans *La Revue populaire*. Comme nous l'avons déjà souligné, aucun critique québécois ou français ne mentionne le Seuil, lieu d'inscription parisien dont le capital symbolique semble pourtant ascendant à cette époque. Quelques critiques reprennent la remarque d'André Rousseaux sur Anne Hébert («un des grands poètes contemporains de langue française»), mais sans lui accorder l'importance qu'elle possède encore auprès des critiques français. Sauf Jean Éthier-Blais qui demeure vivement attaché à la tradition littéraire française, les critiques québécois expriment le souhait qu'Anne Hébert représente «l'expression la plus personnelle du Canada dans le monde²⁰³», sans viser explicitement le marché français. De façon générale, les critiques se préoccupent davantage de la québécity de l'œuvre, c'est-à-dire sa capacité de représenter l'identité québécoise, plutôt que de sa francité.

Finalement, parmi les trente-trois comptes rendus répertoriés, il demeure étonnant de constater que *Poèmes* obtient la cote auprès de l'ensemble des critiques. En France comme au Québec, dans le champ de grande production comme dans le champ de production restreinte, auprès des critiques de toutes tendances, le recueil est bien accueilli, même si l'appréciation dépend de critères différents (exotiques, sociaux, politiques, moraux, identitaires, stylistiques). Bien que l'horizon d'attente se ramifie en différents surtextes, les discours convergent néanmoins en une voix

²⁰² Jeanne Lapointe, art. cité, p. 123.

²⁰³ *Ibid.*

dominante qui fait d'Anne Hébert une poète prometteuse (en France) et célébrée (au Québec) en 1960.

Bref, pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu, nous assistons à la «création du créateur²⁰⁴», par le biais des instances de légitimation et de consécration (éditeur, préfacier, critiques, prix, manuel d'histoire littéraire) qui édifient son capital symbolique, qui construisent la magie de son nom et lui confèrent une place dans le champ littéraire. Le parcours institutionnel d'Anne Hébert respecte de façon exemplaire les étapes de la légitimité et de la consécration. Après le tremplin des premières œuvres publiées au Seuil (*Les Chambres de bois* et *Poèmes*), qui ont bénéficié d'une certaine attention dans les revues et journaux français, *Kamouraska* et *Les Fous de Bassan* ratifieront, dans les décennies suivantes, le succès d'Anne Hébert à Paris grâce à l'obtention du prix des Libraires (1970) et du prix Femina (1982). Rares sont les écrivains québécois qui peuvent se targuer d'une reconnaissance aussi durable dans les champs littéraires français et québécois.

Le décès de l'auteure, en janvier 2000, modifiera-t-il la consécration institutionnelle dont faisait déjà l'objet son œuvre²⁰⁵ ? Puisque le réseau scolaire joue un rôle clé dans la consécration durable de l'œuvre, nous pouvons supposer que le corpus hébertien survivra au Québec, où il a déjà intégré les cursus collégial et universitaire, mais plus difficilement en France, où les prix littéraires lui ont octroyé une reconnaissance peut-être plus aléatoire.

Au Québec, de façon plutôt étonnante, le discours qui entoure la mort d'Anne Hébert, cette «figure de cristal²⁰⁶», célèbre davantage son œuvre de poète, malgré la consécration française de ses romans : «les poètes, paraît-il, ne meurent jamais²⁰⁷.» Ainsi, retrouvons-nous en première page du *Devoir*, le 24 janvier 2000, les mêmes

²⁰⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 281.

²⁰⁵ Parmi les plus récentes marques de consécration accordées à l'auteure, mentionnons la création, en 1999, d'une revue dédiée aux recherches hébertiennes, *Les Cahiers Anne-Hébert*, et d'un centre de documentation du même nom, à l'Université de Sherbrooke. En outre, depuis mars 2000, le Centre culturel canadien à Paris administre le «prix Anne-Hébert», remis à une première œuvre de fiction. Ce prix a été créé au Salon du livre de Paris, lors d'un hommage rendu à l'auteure.

²⁰⁶ Odile Tremblay, «La Mort d'une figure de cristal», *Le Devoir*, 24 janvier 2000, p. A-1.

vers de «Poésie, solitude rompue» que se sont plus à citer les critiques québécois et français en 1960. De même, Gilles Marcotte choisit de commenter le poème «Un bruit de soie», en guise d'hommage à l'auteure défunte²⁰⁸. Il demeurera donc intéressant d'étudier l'évolution du capital symbolique d'Anne Hébert, dans le champ littéraire québécois, où les métamorphoses des discours, des courants et des idéologies, détermineront laquelle des nombreuses Anne Hébert (la poète ? la romancière ? la dramaturge ?), sera célébrée par les prochaines générations de lecteurs, d'étudiants et de critiques.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Gilles Marcotte, «Anne Hébert ou l'invention de la justesse», *Le Devoir*, 24 janvier 2000, p. A-4.

Bibliographie

Texte à l'étude :

HÉBERT, Anne, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, 110 p., préface de Pierre Emmanuel.

Ouvrages théoriques :

BOURDIEU, Pierre, «Le Marché des biens symboliques», *L'Année sociologique*, n° 22, 1971, p. 49-126.

Id., *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979, 670 p.

Id., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. «Libre examen», 1992, 480 p.

Id., «Deux impérialismes de l'universel», C. Fauré et T. Bishop (dir.), *L'Amérique des Français*, Paris, François Bourin, 1992, p. 149-155.

DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1978, 188 p.

ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je ?», n° 777, 1960, 121 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1978, 305 p.

LAFARGE, Claude, *La Valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983, 287 p.

Études de réception critique :

BLODGETT, E. D. et A. G. Purdy, *Problèmes de réception littéraire*, Research Institute of Comparative Literature, Edmonton, University of Alberta, 1988, 196 p.

BOSCHETTI, Anna, *Sartre et les «Temps modernes» : une entreprise intellectuelle*, Paris, Minuit, 1985, 326 p.

- CHARLE, Christophe, *Naissance des «intellectuels» : 1880-1900*, Paris, Minuit, 1990, 271 p.
- CHARTIER, Daniel, *L'Émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, 2000, 307 p.
- GAUDREAU, Liette, «Contenu et réception du roman "féminin" québécois (1960-1969)», Richard Giguère (dir.), *Réception critique de textes littéraires québécois*, Sherbrooke, Département d'études françaises, Université de Sherbrooke. coll. «Cahier d'études littéraires et culturelles», n° 7, 1982, p. 113-148.
- Id.*, «La Voix des femmes pendant la Révolution tranquille. L'émergence des romancières», Robert Giroux et Jean-Marc Lemelin (dir.), *Le Spectacle de la littérature. Les aléas et les avatars de l'institution*, Montréal, Triptyque, 1984, p. 63-76.
- GIGUÈRE, Richard, «La Réception critique de l'Hexagone dans les revues, 1954-1970», *Réception critique de textes littéraires québécois, op. cit.*, p. 149-197.
- Id.*, «La Réception critique de *L'Étoile pourpre* et de *Poèmes* ou les lieux communs de la critique de Grandbois, 1954-1964», *Grandbois vivant*, Cécile Cloutier (dir.), Montréal, l'Hexagone, 1990, p. 75-87.
- GONZALO-FRANCOLI, Yvette, «La Double réception des "Demi-civilisés"», Richard Giguère (dir.), *Réception critique de textes littéraires québécois, op. cit.*, p. 42-67.
- HAYWARD, Annette et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 397-406.
- JURT, Joseph, *La Réception de la littérature par la critique journalistique*, Paris, Jean-Michel Place, 1980, 440 p.
- LAFRANCE, Hélène, *Yves Thériault et l'institution littéraire québécoise*, Québec, IQRC, coll. «Prix Edmond-de-Nevers», 1984, 174 p.
- MARQUIS, André, «Les Fluctuations du capital symbolique : de l'oubli et de l'institution», Robert Giroux et Jean-Marc Lemelin (dir.), *op. cit.*, p. 77-130.

MICHON, Jacques (dir.), *Structure, idéologie et réception du roman québécois entre 1940 et 1960*, Sherbrooke, Département d'études françaises, Université de Sherbrooke, 1979, 107 p.

PONTON, Rémi, «Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse», *Revue française de sociologie*, n° XIV, 1973, p. 202-220.

WHITFIELD, Agnès, «Frontières critiques: 1955-1965», Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *op. cit.*, p. 149-161.

YERGEAU, Robert, «Évolution du discours sur la poésie au journal *Le Devoir* (1950-1980)», *Moebius*, n° 17, printemps 1983, p. 59-85.

Thèses :

CHAMBERLAND, Roger, *Circa les Herbes rouges. Modernité, postmodernité et avant-garde*, thèse de doctorat, Université Laval, 1987, 336 f.

GONZALO-FRANCOLI, Yvette, *Jean-Charles Harvey, romancier : institution littéraire et réception critique*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 1982, 180 f.

LENGELLÉ, Claire-Hélène, *Réception critique de l'œuvre de Marie Uguay*, thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 1998, 116 f.

TRUDEAU, Mireille, *Bonheur d'occasion et la presse française*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1976, 120 f.

Études sur les rapports institutionnels France-Québec

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, 498 p.

DE GRANDPRÉ, Chantal, «Les Romanciers québécois devant la critique française», *Œuvres et critiques*, vol. 14, n° 1, 1989, p. 123-134.

GAUVIN, Lise et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Trajectoires : Littératures et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Montréal/Bruxelles, PUM/Labor, 1985, 272 p.

Id., *Écrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics*, Paris/Montréal, Créaphis/VLB, 1991, 264 p.

GÉROLS, Jacqueline, *Le Roman québécois en France*, La Salle, Hurtubise HMH, 1984, 363 p.

MAILHOT, Laurent, «Quand les Français nous découvrent...», Lorraine Camerlain (dir.), *Lectures européennes de la littérature québécoise*, Montréal, Leméac, 1982, p. 259-271.

MELANÇON, Benoît, «Théorie institutionnelle et littérature québécoise», Maurice Lemire (dir.), *L'Institution littéraire*, Québec, IQRC/CRELIQ, 1986, p. 27-42.

PARÉ, François, *Les Littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. «BCF», 2001 [1992], 230 p.

RESCH, Yannick, «Enseigner la littérature québécoise en France», Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Écrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics*, *op. cit.*, p. 177-181.

Études sur la réception critique des livres d'Anne Hébert :

BISHOP, Neil B., «L'Évolution de la critique hébertienne», *Critique et littérature québécoise*, Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *op. cit.*, p. 255-274.

GÉROLS, J.-F., «La Critique française et le mythe canadien : Anne Hébert», *Présence francophone*, n° 30, 1987, p. 51-58.

MERLER, Grazia, «*Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert devant la critique», *Œuvres et critiques*, vol. 14, n° 1, 1989, p. 39-43.

MICHON, Jacques, «Perception et réception des premières œuvres d'Anne Hébert (jusqu'en 1960)», *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*, Actes du colloque de la Sorbonne, Montréal, l'Hexagone, 1997, p. 21-32.

SIROIS, Antoine, «Réception d'Anne Hébert au Canada anglais», *Cahiers Anne-Hébert*, n° 3, automne 2001, p. 31-44.

Comptes rendus français de *Poèmes* (1960-1961) :

- ANONYME, «J'entends la voix de l'oiseau mort...», *Bulletin critique du livre français*, Paris, août-septembre 1960, p. 680.
- ANONYME, «Je suis la terre et l'eau», *Combat*, Paris, septembre 1960, p. 9.
- ANONYME, «Notices bibliographiques», *A. C. G. F.*, Paris, septembre-octobre 1960, p. 742.
- BOSQUET, Alain, «Le Livre du jour : *Poèmes*», *Combat*, Paris, 22 juin 1960, p. 5.
- CHAIGNE, Louis, «Plaisir des livres», *Résistance*, Nantes, 19 mai 1960, p. 9.
- CONSTANT, Christiane, «Anne Hébert nous propose...», *Démocratie 60*, Pau-Basse-Pyrénées, n° 28, 5 mai 1960, p. 11.
- G., L.-G., «*Poèmes*», *Cahiers du Sud*, n° 365, B. du Rhône, février-mars 1962, p. 132.
- GARNEAU, René, «Lettres canadiennes-françaises. Un lyrisme de la dissection : Anne Hébert», *Mercur de France*, Paris, mai 1960, p. 143-146.
- GAUTIER, Louis, «*Poèmes*», *Le Progrès*, Lyon, 15 octobre 1960, p. 7.
- GROS, Léon-Gabriel, «Modèle de démarche poétique», *Figaro littéraire*, Paris, 10 septembre 1960, p. 13.
- J., Ph., «De tout un peu. Anne Hébert, *Poèmes*», *La Nouvelle Revue française*, Paris, septembre 1960, p. 530.
- L., Alb., «Anne Hébert», *Bulletin des lettres*, Lyon, 16 juin 1960, p. 5.
- LOUBIÈRE, Pierre, «*Poèmes*», *Centre-Presse*, Villefranche-de-Rouergue, 2 septembre 1960, p. 13.
- MARISSEL, André, «*Mystère de la parole*», *Réforme*, Paris, 18 juin 1960, n° 789, p. 6.
- MICHEL, Pierre-Gérard, «Coin des livres», *Le Berry*, Bourges, 11 juin 1960, p. 8.

- MORA, Edith, «Une fraîcheur sauvage», *Nouvelles littéraires*, Paris, 9 février 1961, p. 4.
- P. M., «Poèmes», *Bulletin bibliographique*, Institut pédagogique national, Paris, n° 9, décembre 1960, p. XVIII.
- PRÉVOST, J.-L., «Lauréate du Prix France-Canada», *Livres et lectures*, Issy-les-Moulineaux Seine, n° 148, octobre 1960, p. 566.
- TOUGAS, Gérard, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, PUF, 1960, p. 217-220.
- VIATTE, Auguste, «Deux étapes de la poésie canadienne. Emile Nelligan. Anne Hébert», *La Croix*, Paris, 12 décembre 1960, p. 5.
- WILLY, Renée, «Des livres qui seront vos amis», *Revue des sténographes*, Paris, n° 45, juillet 1960, p. 41.
- Comptes rendus québécois de *Poèmes* (1960-1961) :
- ALCESTE, «Notes bibliographiques», *Revue de l'Université Laval*, vol. 15, n° 9, mai 1961, p. 873.
- ALLAIRE, Émilie B., «Anne Hébert, poétesse, romancière, dramaturge», *La Revue populaire*, vol. 54, n° 7, juillet 1961, p. 14-16.
- ANONYME, «L'Œuvre poétique d'Anne Hébert», *La Semaine à Radio-Canada*, vol. 11, n° 21, 18 février 1961, p. 12.
- BAILLARGEON, Samuel, *Littérature canadienne-française*, Fides, 1960, p. 376-381.
- CHAMBERLAND, Paul, «Poèmes», *Lectures*, vol. 8, n° 2, oct. 1961, p. 39-41.
- CLOUTIER, Cécile et Ronald Després, «La Poésie», *Revue de l'Université d'Ottawa*, avril-juin 1961, vol. 31, n° 2, p. 320.
- CÔTÉ, Fernand, «Anne Hébert à "Arts et Lettres"», *Notre temps*, vol. XVI, n° 20, 25 février 1961, p. 4.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, «La Vie des lettres. Anne Hébert et Paul Toupin, Prix du gouverneur général [sic]», *Le Devoir*, 4 mars 1961, p. 13-14.

- GODIN, Gérald, «Anne Hébert et le mal de vivre», *Le Nouvelliste*, 6 août 1960, p. 8.
- LAPOINTE, Jeanne, «Mystère de la parole par Anne Hébert», *Cité libre*, XII^e année, n^o 36, avril 1961, p. 21- 22.
- LOCKQUELL, Clément, «L' Art poétique d' Anne Hébert. La solitude rompue comme du pain», *Le Devoir*, 18 juin 1960, p. 11.
- SYLVESTRE, Guy, «Livres en français. La poésie», *University of Toronto Quarterly*, vol. 30, n^o 4, juillet 1961, p. 473-484.

Références sur Anne Hébert :

- BOUCHARD, Denis, «Bibliographie», *Une lecture d' Anne Hébert. La recherche d' une mythologie*, Montréal, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, coll. «Littérature», n^o 34, 1977, p. 197-215.
- LAMONTAGNE, Gilles, «Poèmes d' Anne Hébert», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. IV, Montréal, Fides, 1982, p. 688-691.
- PATERSON, Janet, «Bibliographie d' Anne Hébert», *Voix et images*, vol. VII, n^o 3, printemps 1982, p. 505-510.

Divers :

- ANGENOT, Marc, *1889 Un  tat du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L' Univers des discours», 1989, 1167 p.
- ANONYME, «Une transformation», *Revue de l' Université Laval*, septembre 1946, vol. 1, n^o 1, p. 5.
- AUDRA, Alliette, *La Chambre de bois*, Paris, R.-A. Corr a, 1938, 63 p.
- BELLEAU, André, «Conditions d' une sociocritique », *Liberté*, n^o 111, 1977, p. 111-117.
- Id.*, «Le Conflit des codes dans l' institution littéraire québécoise», *Liberté*, n^o 134, 1981, p. 15-20.

- BORIS, Claude, *Les Tigres de papier. Crise de la presse et autocritique du journalisme*, Paris, Seuil, 1975, 310 p.
- DUMONT, François, *Usage de la poésie. Le Discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Québec, PUL, coll. «Vie des lettres québécoises», n° 32, 1993, 248 p.
- Id.*, *La Poésie québécoise*, Montréal, Boréal Express, 1999, 128 p.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, «Rencontre avec René Garneau», *Le Devoir*, 13 juin 1962, p. 10.
- FORTIN, Andrée, *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues*, Québec, PUL, 1993, 406 p.
- FORTIN, Jacques, *L'Aventure : récit d'un éditeur*, Montréal, Québec Amérique, 2000, 284 p.
- LEMELIN, Jean-Marc, «Les (més)aventures de la discipline (littéraire). Histoire et sociologie d'une théorie de l'écriture», Robert Giroux et Jean-Marc Lemelin (dir.), *op. cit.*, p. 211-231.
- MARCOTTE, Gilles, «Lettre au Conseil des Arts du Canada, le 31 octobre 1960», Archives nationales du Canada, Fonds du Conseil des arts du Canada, RG 63, vol. 102, «Dossier Anne Hébert».
- Id.*, *Présence de la critique. Critique et littérature contemporaines au Canada français*, Montréal, HMH, 1966, 254 p.
- Id.*, «La Critique des journaux et des revues», *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 341-352.
- Id.*, «Institution et courants d'air», *Liberté*, n° 134, 1981, p. 5-14.
- Id.*, «Du jugement», Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *op. cit.*, p. 25-30.
- Id.*, «Anne Hébert ou l'invention de la justesse», *Le Devoir*, 24 janvier 2000, p. A-4.
- MARTIN, Paul-A., «À nos lecteurs», *Lectures*, vol. 1, n° 1, septembre 1946, p. 4.
- MERTENS, Pierre, «Le Vrai lecteur : imprévisible», Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Écrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics*, *op. cit.*, p. 47-50.

- MILOT, Pierre, *La Camera obscura du postmodernisme*, Montréal, l'Hexagone, 1988, 83 p.
- NOËL, Marie, *Les Chansons et les heures. Le Rosaire des joies*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1983, 209 p.
- PELLETIER, Jacques, «La Critique sociologique depuis 1965», Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *op. cit.*, p. 319-336.
- RICHER, Léopold, «Positions», *Notre temps*, vol. 1, n° 1, 18 octobre 1945, p. 1.
- ROBERT, Lucie, *L'Institution du littéraire au Québec*, Québec, PUL, coll. «Vie des lettres québécoises», n° 28, 1989, 272 p.
- ROUSSEAU, André, «Les Livres. Jeux de dames», *Le Figaro littéraire*, Paris, 20 septembre 1958, p. 2.
- SIMARD, Georges, «La Revue de l'Université d'Ottawa», *La Revue de l'Université d'Ottawa*, 1931, vol. 1, n° 1, p. 5.
- THÉRIO, Adrien, «Un grand amoureux du verbe. Le père Paul-Aimé Martin (1917-2001)», *Lettres québécoises*, n° 105, printemps 2002, p. 19.
- TREMBLAY, Odile, «La Mort d'une figure de cristal», *Le Devoir*, 24 janvier 2000, p. A-1.
- VANASSE, André, «L'Éditeur mythographe», Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *op. cit.*, p. 305-315.
- YERGEAU, Robert, *À tout prix. Les prix littéraires au Québec*, Montréal, Triptyque, 1994, 158 p.

Références :

- CORPET, Olivier, «N.R.F. (*Nouvelle Revue française*)», *Dictionnaire de la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Universalis/Albin Michel, 2000, p. 539.
- DAUPHINE, Claude, «*Mercure de France*», *Dictionnaire de la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Universalis/Albin Michel, 2000, p. 501-502.

- DE BOISDEFFRE, Pierre, *Histoire de la littérature de langue française des années 1930 aux années 1980*, Paris, Perrin, 1985, 1260 p.
- Id.*, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Paris, Le livre contemporain, 1959, 775 p.
- DE GRANDPRÉ, Pierre (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1969, 428 p.
- HAMEL, Réginald, John Hare et Paul Wyczynski, *Dictionnaires des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989, 1364 p.
- LEMIRE, Maurice (dir.), *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1978, vol. 3, 1252 p. ; vol. 4, 1123 p.
- T. C. K., «Philippe Jacottet», Claude Bonnefoy, Tony Cartano, Daniel Oster (dir.), *Dictionnaire de littérature française contemporaine*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1977, p. 184-185.

Table des matières

Remerciements	2
Introduction	3
Premier chapitre	7
Pierre Bourdieu et la logique du champ littéraire	7
Hans Robert Jauss et l'esthétique de la réception	11
Les études de réception critique au Québec	13
Les études sur les rapports de force institutionnels France-Québec	20
Les études de réception du corpus hébertien	32
Deuxième chapitre	39
Réception française de <i>Poèmes</i>	39
Analyse des comptes rendus	40
Troisième chapitre	67
Réception québécoise de <i>Poèmes</i>	67
Analyse des comptes rendus	70
Quatrième chapitre	95
Réception croisée	95
Conclusion	103
Bibliographie	109