

# Femme métonymique, femme métaphorique: La poésie d'Anne Hébert et de Renée Vivien

Nicole Bourbonnais  
Université D'Ottawa

## Résumé

Deux oeuvres poétiques éloignées l'une de l'autre dans le temps et dans l'espace, comme celles de Renée Vivien (France, 1900-1910) et d'Anne Hébert (Québec, 1942-1960), n'en invitent pas moins à un rapprochement tant est semblable leur thématique. En effet, chez l'une comme chez l'autre, non seulement le "je" féminin domine-t-il le texte mais il s'y présente sous la forme d'un corps inopérant et fragmentaire, qui ne peut accéder à l'existence pleine et entière. Pourtant, cette parenté thématique n'est pas soutenue par une ressemblance de la forme: si Renée Vivien privilégie l'approche métaphorique, Anne Hébert préfère l'avancée métonymique. Cette constatation conduit à poser autrement la question de la spécificité de l'écriture féminine.

## Abstract

Two poetical works written at different times and places like those of Renée Vivien (France, 1900-1910) and Anne Hébert (Quebec, 1942-1960) prompt nonetheless the reader to draw a parallel between them because of the similarity of their main theme. Indeed, in both works, not only does a first person feminine voice prevail but this voice is presented through an incompetent and fragmented body which cannot accede to a full existence. However, this thematic kinship is not sustained by a resemblance of the form: if Renée Vivien elects the metaphorical approach, Anne Hébert prefers the progress of the metonymy. Hence, this comparison sheds a new light on the question of the specificity of feminine writing.

Ce n'est guère un parallélisme chronologique qui me conduit à rapprocher la poésie de Renée Vivien de celle d'Anne Hébert. L'une, la première, publia son oeuvre au début du siècle, l'autre s'engage dans la création quarante ans plus tard. Ce n'est pas non plus une ressemb-

lance de forme ou de facture qui les réunit. Les poèmes de Renée Vivien, que ce soit ceux d'*Etudes et préludes* (1901)<sup>1</sup>, de *Cendres et poussières* (1902)<sup>2</sup> ou les autres, restent fidèles au rythme et à la prosodie traditionnelle tandis que ceux d'Anne Hébert, *Songes en équilibre* (1942)<sup>3</sup>,

*Le Tombeau des rois*<sup>4</sup> et *Mystère de la parole* (1960)<sup>4</sup> s'orientent nettement vers une forme libérée des contraintes métriques et s'inscrivent dans la modernité.

Ce singulier rapprochement a plutôt son origine dans la découverte des convergences communes qui sous-tendent la vision du personnage féminin privilégié dans deux oeuvres dont l'écriture est pourtant fort différente. En effet, chez l'une comme chez l'autre, non seulement la voix narrative, un "je" féminin, domine-t-elle tout le texte poétique mais, dans les deux cas, le personnage féminin découvre le poids et la proximité de son corps. Toujours en deçà de la vie, ou au-delà, le corps féminin existe, soit à l'état fragmentaire, soit comme objet. Corps parcelaire chez Anne Hébert, réduit à sa voix, sans autres ressources que des "mains coupées" ou un "coeur au poing," il accomplit, dans la douleur et la résignation, le difficile trajet de l'existence, se frappant sans cesse au mur de la mort. Chez Renée Vivien, le corps est aussi morcelé, ravagé, "yeux sans âme et sans reflet," "baiser amer," "bras fiévreux," "ombre illusoire" des cheveux et des seins. Surtout, il est constamment réifié, en position d'abandon devant la mort.

Tout se passe comme si le personnage féminin ne pouvait accéder à l'existence pleine et entière, retenu en captivité par un corps qui ne se manifeste qu'en pièces détachées. On est en droit de se demander si l'épiphanie d'un même corps incompetent dans des oeuvres poétiques si différentes ne résulterait pas d'un dispositif rhétorique et syntaxique particulier à l'écriture féminine. Depuis plusieurs années, les critiques se sont penchés sur cette problématique et, au sein d'hypothèses multiples, parfois divergentes, il en est une qui refait surface avec plus de régularité et de fréquence: l'écriture féminine serait métaphorique plutôt que métonymique. Les femmes coupées du réel, noyées dans la répétition et le semblable, exprimeraient le réseau de relations entre elles et l'univers au moyen de la similarité plutôt que par le biais de la contiguïté. Après

avoir comparé des écrits d'auteurs masculins et d'auteurs féminins, Claudine Hermann en arrive à la conclusion suivante:

Il me semble donc que l'esprit humain établit un lien très instructif entre l'absence d'espace/temps et l'absence de grammair. En d'autres termes, les fantômes, comme les femmes, sont réputés souffrir -pour les mêmes causes sans doute - d'une aphasie de la contiguïté tandis qu'ils continuent à bénéficier de la fonction de similarité. Et, en effet, les femmes, pendant des siècles *retranchées* de l'espace, subissant le temps sans aucun moyen de le récupérer par l'action, ont été uniquement poétesses beaucoup plus longtemps que les hommes.<sup>5</sup>

Les femmes sont poétesses parce que souffrant "d'une aphasie de la contiguïté": la poésie est d'emblée assimilée au processus métaphorique. Pourtant, R. Jakobson dans sa célèbre définition de la fonction poétique<sup>6</sup> tenait compte des deux axes, celui de la combinaison comme celui de la sélection. Mais, néanmoins, de nombreux critiques ont eu vite fait de lier la poésie à la métaphore et la prose (réaliste) à la métonymie. Or, plusieurs analyses de poèmes ont, au contraire, prouvé que l'exploitation des deux fonctions est fréquente en poésie. Entre autres, Noël Audet, dans un article intitulé *Saint-Denys Garneau ou le procès métonymique* montre bien que l'assimilation de la poésie au procès métaphorique est le résultat d'une généralisation hâtive et que chez Saint-Denys Garneau par exemple, on trouve un "recours quasi exclusif aux rapports de contiguïté," à la "prédominance du procès métonymique."<sup>7</sup> De même, l'excellente analyse du poème *Liberté* d'Eluard<sup>8</sup> fournie par Jean-Michel Adam, qui rend compte du travail de l'engendrement textuel, prouve bien que métonymie et métaphore sont indissociables. Une difficulté semble donc résolue: les poètes ne souffrent pas par nature "d'une aphasie de la contiguïté." L'écriture poétique-métaphorique serait alors l'apanage exclusif des poétesses ... et, avec une certaine

extension, de toutes, les femmes écrivains? Ou se pourrait-il que la confusion provienne, tout bêtement, entre autres, d'un "lieu commun," celui de l'identité problématique du sujet féminin?

Considérant en premier lieu la poésie d'Anne Hébert, plus particulièrement l'oeuvre intitulée *Le Tombeau des rois*, on remarque sans peine que les glissements métonymiques y sont fréquents. Non seulement le corps féminin est-il décrit par synecdoque mais, en outre, le sujet féminin est représenté comme tentant désespérément d'établir des relations avec l'univers. Son progrès est d'ordre métonymique.

Examinons le premier poème du recueil intitulé: *Eveil au seuil d'une fontaine* (p. 13)<sup>9</sup>. Un "je" féminin quitte le sommeil et le songe, ouvre les yeux pour découvrir une "eau inconnue" et enfin sentir naître dans son corps un geste mystérieux, originel. L'éveil suit le sommeil, le nouveau se substitue à l'ancien, dans le rapport logique d'un avant et d'un après: le sens glisse d'un syntagme à l'autre, se transformant graduellement, grâce à l'addition de nouveaux éléments syntaxiques. La démarche adoptée est celle d'une linéarité progressive et non celle de la circularité des équivalences. La signification du poème progresse grâce à l'engendrement de rapports spatio-temporels:

Fontaine intacte  
Devant moi déroulée  
A l'heure  
Où quittant du sommeil  
La pénétrante nuit...  
...  
La nuit a tout effacé mes anciennes traces  
(p. 13)

La montée du désir se fait sentir dans l'enchaînement des sensations qui saisissent d'abord les doigts, puis le poignet, enfin tout le bras jusqu'à l'épaule.

Et je sens dans mes doigts  
A la racine de mon poignet  
Dans tout le bras  
Jusqu'à l'attache de l'épaule  
Sourdre un geste  
Qui se crée  
Et dont j'ignore encore  
L'enchantement profond  
(p. 14)

Le poème se termine sur l'inconnu, à la suite d'une série de gestes involontaires, et on ne peut même pas le ramener à une métaphore englobante. Le poète présente une vision métonymique de l'univers ou plutôt d'un corps de femme au sein de l'univers, corps divisé à rassembler, en quête d'un lieu central et logique. Il s'avère donc que cette avancée métonymique est contrariée par l'inaptitude foncière de la femme à saisir son corps globalement comme une entité et à le situer dans une continuité spatio-temporelle. Si bien que d'un poème à l'autre, le même trajet est toujours à recommencer. Est vain le déploiement des efforts en vue d'une conquête de l'espace et d'une prise de possession:

Il faudra la saison prochaine  
Et nos mains fondues comme l'eau.  
(p. 50)

Dans l'ordre métonymique, il n'y a de sûr que la suite des jours qui conduit vers le néant.

Obstinément, chaque poème reprend la description d'une quête, soit celle de la "mémoire fade" ou celle de

l'univers  
Qui fuit  
Sans un cri. (p. 37)

Au bout, il n'y a que la mort et l'immobilité: "La perpétuité du silence Où je sombre." Pourtant la plus stricte contiguïté spatiale est observée, ce qui est marqué par la fréquence de locutions syntaxiques et le retour des prépositions:

Je repose ou fond de l'eau muette et glauque.  
(p. 24) La femme fictive recherche la proximité  
avec les objets, la matière, la nature:

J'écoute, l'oreille contre les portes  
J'approche une à une toutes les portes  
De mon oreille. (p. 27)

ou

Je me promène Dans une armoire secrète.  
(p. 42)

Aux ruptures métaphoriques sont souvent préférées les liaisons syntaxiques. De "la morte couchée en travers de la porte," à la chambre, à la vie intérieure, il n'y a qu'un pas... logique. Le parcours est bien celui du rapprochement dans l'espace et du rapport cause-effet plutôt que celui de la ressemblance métaphorique. Rapprochement, il va sans dire, impossible, toujours à recommencer.

L'impossibilité où se trouve le personnage féminin de s'accorder à une syntaxe ordonnée du monde provient, semble-t-il, de la désarticulation de son corps sans identité. Anne Hébert peint une femme rompue, "chevelure abandonnée," "prunelles liquides," "visage rongé," "mains brûlées," "les yeux lucides," qui s'interroge, s'observe, impitoyable. Nul refuge, nul asile pour ce corps aux membres épars, au coeur ouvert, qui ne se trouve à l'aise en aucun lieu:

D'elle pour nous  
Nul lieu d'accueil et d'amour. (p. 21)

En constante posture d'attention, elle tente de s'insérer dans l'univers, de se fondre à lui, ultime et unique métaphore; elle ne parvient qu'à l'effleurer du regard et des mains, fille maigre avec de beaux os, dont la voix simule celle de la mort. Chaque activité constituante de l'être, voir, entendre, toucher, s'effectue dans l'isolement de l'autre et ne réussit pas à composer un "je" intégral: présence sporadique qui apparaît au

sein des liaisons textuelles mais qui renvoie à l'absence. Si elle s'adonne systématiquement à la dissection de son être (coeur posé sur la table, mains coupées), il ne s'agit pas d'une obsession de la mutilation ou encore d'insensibilité. Au contraire, cet inventaire de soi qui conduit au constat de l'écartèlement s'accomplit dans la douleur, dans la colère, dans

La rage  
Qui oppresse notre poitrine. (p. 32)

Son corps souffrant est son seul bien: il lui tient lieu d'identité.

Si on examine comment le texte oriente et structure les relations constitutives de la performance, on se rend compte que les diverses manifestations du "faire" expriment ou la sensation involontaire ou l'impuissance de l'être. Ses

gestes de peine  
Ont l'air de reflets dans l'eau.

Lieu de l'inconsistance et de l'inefficacité, la fonction du "faire" apparaît comme la conséquence d'un pouvoir nul: elle est "celle qui dort" - et d'un savoir lacunaire: "Qui donc m'a conduite ici?... Qui a soufflé sur mes pas?" (p. 30). L'enchaînement de cette fonction et de ces deux modalités s'organise dans un rapport métonymique de causalité et d'antériorité qui souligne la paralysie de l'être: le "faire" est défini comme le résultat d'un pouvoir inexistant et d'un savoir insuffisant. Chez Anne Hébert, la femme est donc coupée du social; elle est sujet virtuel en deçà de l'existence. Incapable d'abolir les restrictions mentales et géographiques, elle doit se contenter de la marge des frontières:

Elle est assise au bord des saisons. (p. 21)

C'est ici l'envers du monde  
Qui donc nous a chassées de ce côté? (p. 53)

Cette femme égarée, en appel d'être, n'existant que dans ses parties, s'efforce d'entrer dans l'His-

toire et de se lier à l'espace. La privation intime de son être la pousse à vouloir s'appropriier la matière. La fille maigre ne polit-elle pas ses os comme de vieux métaux? Mais, en vain, car d'un poème à l'autre, les syntagmes, comme le corps, se disjoignent et le discours métonymique construit de difficiles relations de contiguïté:

De moi à l'oiseau  
De moi à cette plainte  
De l'oiseau mort  
Nul passage  
Nul secours. (p. 25)

A la longue, le cumul des rapports métonymiques finit par se résorber en un paradigme, en une métaphore unique: corps = mort. La traversée métonymique de la vie a produit une définition de l'être qui est l'équivalent de la mort: elle n'en est pas moins une forme d'identité. Paradoxalement, c'est la prise de conscience de son être-au-monde en tant que mort qui permet la résurrection. Dans le dernier poème, le personnage féminin tentera d'extirper de son moi cette mort ogresse et d'éclairer son coeur aveugle:

Et les morts hors de moi assassinés  
Quel reflet d'aube s'égare ici?  
D'où vient donc que cet oiseau frémit  
Et tourne vers le matin  
Ses prunelles crevées? (p. 61)

Certes, l'espoir est ténu mais néanmoins existant. Ne viendrait-il pas de la minutieuse et patiente marche métonymique entreprise par le "je" féminin dans le but d'explorer systématiquement toutes les avenues? Sans la relation métonymique, le "je" ne resterait-il pas en dehors du temps et de l'espace? Ce que Genette dit de l'oeuvre de Proust pourrait s'appliquer à celle d'Anne Hébert:

Car c'est la métaphore qui retrouve le temps perdu, mais la métonymie qui le domine,  
et le remet en marche: qui le rend à lui -

même et à sa véritable "essence," qui est sa propre fuite et sa propre Recherche.<sup>10</sup>

Si, dans les récentes années, la représentation du "corps" féminin, captif ou libre, souffrant ou glorieux, est devenue un lieu commun, il n'en était pas ainsi à l'époque de Renée Vivien, pseudonyme de Pauline Tarn. Lorsque celle-ci publie en 1901 *Etudes et préludes*, en 1902 *Cendres et poussières*<sup>11</sup>, elle était la première poétesse de son époque à chanter les amours de Lesbos. Chez cette poète, la prise de parole commence là où elle était occultée, c'est-à-dire dans la célébration de la jouissance du corps féminin. Le corps nu, naturel, connaît la volupté. Dans un subtil réseau de correspondances et d'analogies, les vers enlacent les mouvements de la nature et ceux de la femme:

Le peuplier se ploie et se tord sous le vent,  
Pareil aux corps de femme où le désir  
frissonne.  
(EP, p. 65)

Néanmoins, l'oeuvre de R. Vivien s'inscrit sous le signe de l'ambivalence: ce corps triomphant est indissociable d'une fascination pour la mort. Le poète s'y complaît autant, sinon davantage, que dans l'amour:

J'ensevelis l'étoile éteinte du regard...  
(CP, p. 25)

La présence diffuse d'Ophélie, "à la pâle chevelure" et aux "paupières closes" (CP, p. 25), dégage une troublante atmosphère de morbidité. Le corps, "flot traître qui se dérobe," attire "comme l'abîme et l'eau." (EP, p. 65). Aphrodite s'abandonnant à la douceur des flots est "ondoyante et perfide": "ta chevelure ondoie au reflux des marées." (CP, p. 23). Ces modèles ont un effet d'envoûtement sur la narratrice qui semble subjuguée par l'appel de l'onde:

Et tes lèvres désespérées  
Boivent la paix des eaux. (CP, p. 23)

Outre l'emprise funeste de la mort qui mine la puissance d'Eros, la perception obsédante d'un corps tronqué signale la présence féminine, dont elle constitue la principale définition. La femme au corps blanc ou brisé est éminemment détachable dans ses parties. Tantôt est entendue sa "voix pareille à l'eau courante" (EP, p. 23), tantôt se devinent les "chères lèvres lointaines" (EP, p. 30) ou bien des "regards vacillants" captent l'attention. Il se produit à la longue un pernicieux effet de démantèlement de l'être. Le corps féminin est désaffecté, sans vie autre que mécanique:

Tes yeux aux bleus aigus d'acier et de cristal  
S'entrouvent froidement, ternis comme un métal.  
(EP, p. 79)

Il a des allures de métisse consentante:

Et sur le cou pareil à quelque tige morte.  
(CP, p. 40)

Pareil morcellement corporel, pareille absence peuvent-ils donner lieu à une quelconque résurrection? Non seulement domine, comme chez Anne Hébert, le principe de la femme synecdochique mais, de surcroît, les divers éléments du corps semblent inopérants ou, du moins, inquiétants: "perversité calme de ta prunelle," "yeux clos," "froids baisers," "lèvres muettes" ou "désespérées," "étranges mains creuses," "yeux sans lueurs": partout le corps féminin se lit comme un texte incomplet, vide de sens, muet. On le voit, l'univers sémantique du personnage féminin n'est guère plus euphorique chez Renée Vivien que chez Anne Hébert.

S'il y a analogie thématique, le type d'écriture est différent. Le vers de la poétesse française demeure statique, axé sur la récurrence et l'analogie. Les transitions ne s'effectuent pas par le biais de rapports de contiguité mais dans un noeud de similarités. Ainsi, dans le poème inti-

mulé *Sur le rythme saphique*, on trouve une accumulation d'équivalences qui sont autant de modulations de l'idée du premier vers et qui constitue une vaste expolition:

L'ombre se drapait en des voiles de veuves  
La mer aspirait le sang tiède des fleuves  
L'Aphrodite blonde au regard décevant  
riaient en rêvant.  
(CP, p. 55)

Les récurrences syntaxiques et positionnelles établissent un rapprochement sémantique entre les termes "ombre," "mer," et "Aphrodite" d'une part, et entre "veuves," "fleuves" et "décevant" d'autre part. En outre, un phénomène d'osmose est suggéré entre les notions d'*ombre* et de *voiles*, de *mer* et de *sang tiède*, de *déesse* et de *regard*. On note aussi que la préposition "de" marque l'appartenance entre *voiles* et *veuves*, *sang* et *fleuves*. La figure d'ensemble est celle d'une sphère auto-suffisante dont les substances fondamentales suscitent l'eau et les ténèbres. Nous sommes loin du procès métonymique qui force le texte en avant, fait reculer les fontières et gagne du terrain sur l'espace. Ici, au contraire, l'espace demeure inentamé car il est sans cesse ramené à une dimension mythique qui oublie les notions de distance, de mesure, de géographie.

Le processus métaphorique produit une surdétermination des symboles dits féminins: lune, fleurs, eau, chevelure, nature. D'une analogie à l'autre, le personnage féminin est immobilisé dans une définition conventionnelle, enfermé dans la redondance de motifs féminins exprimant le flou et l'évanescence:

Tes cheveux répandus ainsi qu'une fumée  
Clairement vaporeux, presque immatériels,  
Semblent, Ô Bien-Aimée  
Recéler les rayons d'une lune embrumée.  
(EP, p. 83)

L'abondance des métaphores et des symboles suggère bien une féminité pleine d'elle-même,

sans rapport avec l'extérieur, sans ouverture sur le social. Le corps féminin se consume dans la répétition:

Ta forme fuit, ta démarche est fluide,  
Et tes cheveux sont de légers réseaux;  
Ta voix ruisselle ainsi qu'un flot perfide;  
Tes souples bras sont pareils aux roseaux.  
(EP, P. 31)

Il semblerait que totalement fusionnée à la nature, la femme puisse atteindre la plénitude mais il n'en est rien car elle se noie dans le même et le semblable. Eternel reflet, perpétuelle déteinte de la nature, elle s'évanouit dans un tracé de métaphores. Les vierges "fleurs de Séléne" ont "des cheveux pâles comme la lune... des regards pâles comme la lune,

qui semblent refléter les astres nébuleux.  
(CP, p. 45)

C'est ainsi que d'un réseau paradigmatique à l'autre, le visage et le corps féminin, surgissant au sein d'éléments flous, voiles, brouillards, fumée, sont engloutis dans une série de reflets à l'infini.

Il n'est pas indifférent que le thème de la noyade constitue un leitmotiv de la poésie de Renée Vivien. Ce thème s'accorde parfaitement bien au système métaphorique qui multiplie le tourbillon des similitudes où disparaît toute volonté d'existence ou d'être. La prolifération des métaphores manifeste sans doute une harmonie entre l'être et le langage mais elle témoigne surtout d'un narcissisme qui serait absence à l'autre et refus de l'Histoire.

Au terme de cet exercice, que conclure? On l'a vu, la poésie féminine, pas plus que la masculine, n'exclut le procès métonymique. Par ailleurs, cette approche semble plus apte à pourvoir le personnage d'une quête positive, visant la récupération de l'espace. Chez Anne Hébert, en effet, le sujet ne sombre pas dans le flot des méta-

phores mais, s'astreignant rigoureusement au déplacement métonymique, il accomplit le geste décisif de se tourner vers l'aube. Au contraire, la femme poétique de Renée Vivien, née du processus métaphorique, paraît se complaire dans la morbidité et la contemplation narcissique, attributs vus comme authentiquement féminins. Il ne s'agirait donc pas de partager l'écriture en masculin et en féminin selon qu'elle s'ordonne à partir d'une syntaxe rigoureuse ou selon qu'elle s'alimente à des sources analogiques mais de reconnaître l'écriture féminine au tissage d'un réseau de signes grâce auxquels se dessinent inlassablement les contours de l'Absente.

#### Notes Bibliographiques

1. Renée Vivien, *Études et préludes*, Paris, Régine Deforges, 1976.
2. Renée Vivien, *Cendres et poussières*, Paris, Régine Deforges, 1977.
3. Anne Hébert, *Les Songes en équilibre*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1942.
4. Anne Hébert, *Poèmes* (comprenant *Le Tombeau des rois et Mystère de la parole*, Paris, Seuil, 1960.
5. Claudine Hermann, *Les Voleuses de langue*, Paris, Des Femmes, 1976, p. 151-152.
6. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
7. Noël Audet, "Saint-Denys Garneau ou le procès métonymique," *Voix et images*, vol. 1, no 3, avril 1976, p. 433.
8. Jean-Michel Adam, "Relire 'Liberté' d'Éluard," in *Littérature*, no 14, mai 1974, p. 94-113.
9. Les chiffres entre parenthèses renvoient à la pagination de l'édition susmentionnée.
10. Gérard Genette, *Figures III, Métonymie chez Proust*, Paris, Seuil, 1972, p. 63.
11. Les abréviations EP et CP renvoient respectivement aux recueils *Études et préludes* et *Cendres et poussières* dans l'édition susmentionnée. Les chiffres entre parenthèses indiquent la pagination.