

NEIL B. BISHOP  
Memorial University of Newfoundland

*Exode exiliale :*  
*“Le Printemps de Catherine” d’Anne Hébert*

Dégager l’imagologie de l’exode dans la nouvelle d’Anne Hébert, “*Le Printemps de Catherine*”, c’est y repérer l’isotopie de l’ “exode” dans des images diverses du monde sensible, ainsi que dans des structures narratives (voix narratives, dimensions actoriales et actantielles de personnages, analepses et prolepses, jeux de la focalisation, parmi d’autres).

Le terme “imagologie” s’emploie souvent avec le sens “images sociales”. Définition qui se justifie en partie, au vu des titres des travaux d’inspiration imagologique : ils évoquent souvent tel ou tel phénomène littéraire renvoyant à une société hors-textuelle (stéréotypes de tel groupe religieux ou ethnique, etc). La démarche critique imagologique privilégie la dimension référentielle du texte. Le texte littéraire est perçu parfois comme patient, voire destinataire – car il a reçu l’empreinte d’une imagologie présente dans d’autres textes, littéraires ou non. D’autres fois, le texte littéraire est perçu comme agent, ou sujet, car il *informe*, aux deux sens du mot, d’autres textes. Toutefois, au lieu de réduire le sens d’ “imagologie” à “images sociales”, ce qui en limiterait trop l’utilité, il convient d’adopter une définition plus large, afin de tenir compte des dimensions individuelle et philosophique de l’imagologie comme de l’exode. Cet élargissement définitoire est plus conforme à la polyvalence sémantique inhérente d’ “imagologie”.

Dyadique exode. La définition B1b qu’offre *Le Trésor de la langue française*, par les exemples tirés de Lalo et de Saint-Exupéry, signale qu’ “exode” peut avoir des sens positifs. Le terme renvoie à l’un des récits fondateurs de la Torah. L’exode du peuple hébreu a eu lieu suite à un événement améliorant, soit sa libération de sa résidence forcée exiliale, libération qui lui a ouvert la porte vers la Terre Promise. Certes, l’exode du peuple hébreu à travers les déserts est long et ardu, mais en amont comme en aval se trouve un événement positif. Tel est donc l’exode et, partant, son imagologie. L’exode peut être à caractère positif (déplacement spatial vers un espace de liberté, vers un lieu de vacances, etc) ou à caractère négatif (déplacement vers un lieu exiliale). Certes, “exode” et “exil” ne sont pas synonymes, l’exemple biblique nous le rappelle. L’exil peut être le terminus *a quo* de l’exode, son terminus *ad quem*, ou encore les deux. Toutefois, chez Anne Hébert, exode et exil se chevauchent.

À l’instar de la majorité des exemples qu’offre le *Trésor de la langue française* toutefois, l’imagologie occidentale de l’exode est à prédominance négative. L’exode est représenté le plus souvent comme fuite, suite à un phénomène négatif (invasion militaire, catastrophe naturelle...). Quand l’exode aboutit à un espace positif, l’imagologie met souvent, néanmoins, l’accent sur les facteurs négatifs dans l’espace quitté (vg, l’exode biblique ; de nos jours, l’exode des habitants des grandes villes vers des lieux de vacances résulterait de facteurs dysphoriques dans le milieu

urbain – pollution, etc). L'exode, c'est aussi l'espace et le temps de l'exode-activité ou de l'exode-état). Il est chronotope, aussi bien qu'action ou événement. L'exode (et son imagologie) pose souvent en arrière un espace-temps dysphorique, et en avant, un espace-temps, tantôt utopique, tantôt tragique. "Le Printemps de Catherine participe du versant sombre de l'exode : le personnage-éponyme croira au schéma *exil* → *exode* → *utopie*, mais vivra l'inverse : *exil* → *exode* → *exil*.

Le terme "exode" est pertinent aussi à la colonisation du Nouveau-Monde. Songeons aux Français qui ont émigré vers la Nouvelle-France au 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, ou encore à l'exode vers la colonie britannique qu'était la *Province of Quebec* (naguère la Nouvelle-France) des Loyalistes pro-britanniques des 13 colonies américaines, suite à l'accession de celles-ci à l'indépendance. L'histoire québécoise comporte d'autres exemples d'exode (vg, un exode rural massif aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles).

L'exode est un thème majeur de l'oeuvre d'Anne Hébert (1916-2000), grande écrivaine québécoise, canadienne et universelle. L'exode et son imagologie occupent dans cette oeuvre une place d'autant plus intéressante, que s'y écrit une expérience collective, ainsi qu'un vécu personnel. En effet, la Conquête britannique de 1759-60, puis la cession française de 1763, ont plongé les Canadiens francophones dans une situation d'*exode-exil* intérieur au sein d'un espace naguère *leur*. Armée, puis administrateurs et commerçants britanniques, ont écarté du pouvoir politique et socio-économique, tant les Français que les Canadiens francophones. L'exode socio-économique constitue un type d'exode forcé des plus fréquents. Fondamentalement dyadique, l'exode exil提高 est aussi polyvalent : il peut se produire à tous les niveaux sociaux ainsi que psychique ; et peut avoir lieu sans même qu'il y ait déplacement géographique. L'exode intérieur, spirituel, psychologique des Canadiens français a souvent été évoqué par ceux-ci, souvent sous l'appellation d'"exil intérieur". Exil qu'a évoqué Anne Hébert dans des essais et des textes littéraires (Bishop, 25-98).

"Le Printemps de Catherine", nouvelle du recueil *Le Torrent*, porte la mention "Hiver 1946-1947". Cette précision temporelle quant à la date de la rédaction fait écho à la précision temporelle que donne le titre : "printemps". Il s'établit une forte opposition entre cette mention de la saison de la rédaction – "hiver" – et la précision saisonnière "printemps". La *saison*, au propre comme au figuré, est importante dans l'oeuvre hébertienne. La critique a souvent évoqué l'inversion des stéréotypes (vg, du monde du couvent et de celui du sabbat dans *Les Enfants du Sabbat*), et "Le Printemps de Catherine" fait de même pour ce qui en est du printemps (Russell, 23).

"Le Printemps de Catherine" présente une opposition explicite entre une saison intratextuelle – celle du titre – et une saison à cheval entre texte et hors-texte, puisque la précision, suite à la nouvelle, de la saison de sa rédaction – "*Hiver 1946-1947*" – a pour effet d'intégrer au texte cet élément temporel du hors-texte. Ce "second titre" met en relief la dimension référentielle de la nouvelle. "Hiver 1946-47" souligne les rapports des lieux, temps, événements et personnages de la nouvelle avec l'univers du hors-texte, dont en particulier la deuxième guerre mondiale (cf Russell, 23). En même temps, cette nouvelle appartient à l'une des trois catégories de textes hébertiens établies en fonction de leur pays-cadre : les "textes à pays

indéterminé” (Bishop, 99-136). Qui dit “indéterminé”, dit “polyvalence” et “pluralité” : souvent, Hébert pose des limites à la référentialité de ses textes, laissant ainsi à ceux-ci leur dimension onirique et leur universalité. Ainsi, le “pays” du “Printemps de Catherine” est francophone par son onomastique et par ses dialogues ; la forte emprise du catholicisme sur les esprits (y compris celui du personnage-éponyme, par la haine même que Catherine éprouve pour la culture religieuse prédominante, 99, 102) pourrait se rattacher référentiellement à certains bourgs français d’avant-guerre, mais semble encore plus caractériser le Québec d’avant la Révolution tranquille des années 1960. Ajoutons le langage de “Catherine”, qu’on associerait plutôt au français populaire canadien qu’hexagonal, même si les deux rattachements sont envisageables :

– [...] on m’appelle pas mademoiselle... C’est la Puce que je suis... [...] Ousque je couche c’est quasiment le plancher, mais c’est ma place [...] Y a toujours ma couverture, même que c’est l’ancienne des chevaux [...] (99)

La robe noire et le bonnet blanc de la vieille Sophie font penser tout d’abord au costume traditionnel féminin de certaines campagnes françaises, mais trouve des échos dans l’iconographie hébertienne québécoise (vêtement de la mère et des tantes de l’héroïne de *Kamouraska*, par exemple).

De même, la guerre, l’invasion et l’exode, évoqués dans cette nouvelle, se rattachent bien à la deuxième guerre mondiale en France, certes ; mais aussi à la guerre de la conquête britannique de la Nouvelle-France au dix-huitième siècle ; on y reviendra. Nonobstant la mention des inventions encore relativement récentes (“bicyclette”, “voiture” [à “essence”] et même “avion”, 100, 100 et 104 respectivement), la nouvelle évoque un vaste pan du passé québécois, surtout par sa forte thématique catholique, mais aussi par l’importance du monde agricole dans son espace fictif.

Par-dessus tout autre pays, le pays référentiel du “Printemps de Catherine” est celui que vise souvent l’oeuvre hébertienne : le Canada français d’avant la Révolution tranquille des années 1960, et en particulier le Québec de la “Grande Noirceur”, pendant laquelle le premier ministre provincial Maurice Duplessis “régnait” avec une poigne de fer (1936-39, 1944-59) dans une relation de soutien mutuel avec une Église passéiste, agriculturiste et ultra-conservatrice. En même temps, le pays référentiel du “Printemps de Catherine” garde sa polyvalence, car le Québec duplessiste n’a pas subi d’invasion militaire ; le “pays” de cette nouvelle pourrait aussi être : une France rurale conservatrice de 1940 ; et encore bien d’autres pays étouffés sous la chape d’une idéologie conservatrice et d’un système de classes (la nouvelle emploie même l’expression “castes vétustes”), dans laquelle la cruauté infligée aux plus défavorisés fait mijoter en ceux-ci la révolte. Dans *La Mercière assassinée* (théâtre), dont l’action a pour cadre une France rurale et réactionnaire, Anne Hébert a offert un exemple éloquent de cette cruauté comme de cette révolte.

“Le Printemps de Catherine” comporte un narrateur intradiégétique, quasi autodiégétique au début (puisque ce “nous” raconte, dans la première moitié de la nouvelle, presque autant sa propre histoire – celle de la population – que celle du personnage de Catherine). Un résumé de la nouvelle démontrera la place centrale qu’y prend l’exode, tant collectif qu’individuel, tant spatial que psychique.

Dans un pays tranquille qui attend un printemps coutumier, un ennemi surgit, brûlant presque tout sur son passage. Le deuxième paragraphe de la nouvelle, avec ses “cierges affreux [...], aux fumées noires, aux craquements de bois et de pierres” (93), rappelle l’émouvante évocation de l’invasion militaire britannique du printemps de 1759 au chapitre XII, “Incendie de la Côte du Sud”, dans *Les anciens Canadiens* (Aubert de Gaspé, 163-169) Les habitants durement frappés en arrivent à s’interroger sur les rapports entre leurs souffrances et la religion chrétienne. Ils sont obligés de s’enfuir, le plus souvent à pied. Suite à un tiers environ de la nouvelle, surgit une première mention (hormis celle du titre) de “Catherine (la Puce, comme on l’appelle)”, femme d’âge indéterminé, fort petite et perçue par elle-même et autrui comme difforme ; la focalisation se fixera de plus en plus sur elle, principal focalisateur et aussi principal focalisé. Une vie d’injustices subies cède la place, pour la plus grande joie de Catherine, à la liberté de l’exode (exode que les autres vivent d’une manière inverse). Le soir venu, Catherine cherche refuge dans une grange. Y arrive un jeune soldat ivre, qui lui offre du vin et du chocolat, pour ensuite la dévêtir et coucher avec elle. “La Puce”, transformée en “princesse”, connaît ainsi sa première expérience amoureuse. Le soldat s’endort ; Catherine, révoltée à l’idée qu’il la voie dans toute sa prétendue laideur, le tue d’un coup de couteau pendant qu’il dort. Un oeil bleu s’ouvre, dans lequel Catherine “a vu luire je ne sais quelle enfance, jardin d’où elle demeure à tout jamais chassée”. (105)

Bref, – et les coefficients <sup>+</sup> et <sup>-</sup> ci-dessous signifient la présence d’éléments euphoriques et dysphoriques (pour divers personnages) dans la situation ou dans la série événementielle qui les portent – une *situation initiale* vécue par tous (sauf Catherine) comme positive ( $SI^{+-}$ ) est bouleversée par un *événement I* ( $EI^{+-}$ ) et une *phase de transition* qui n’est autre que l’exode : ( $PT^{-+}$ ), consistant en bien des *événements* vécus comme négatifs par tous (sauf Catherine et les envahisseurs) ; cette période d’instabilité, à riche contenu événementiel,  $E^n$  atteint son apogée d’une manière paradoxale, l’amour et l’acte de création de la vie se soldant par un meurtre et par un aboutissement à une *situation finale* ( $SF^{--}$ ) doublement négative, puisque Catherine, suite à son exode et à son exultation, “demeure” en exil, “à tout jamais”.  $SI$  est positif pour les habitants du pays hormis Catherine) ;  $EI$ ,  $PT$  et  $E^n$  sont négatifs pour les habitants mais positifs pour Catherine.  $SF$  est négative pour tout l’univers du “nous”, y compris Catherine (et le jeune soldat). Ce deuxième résumé, plus abstrait que le premier, se laisse présenter ainsi (les flèches signifiant “donne[nt]” et les “{ }” signifiant que  $PT$  “comporte”  $E^n$ ) :

$$SI^{+-} + EI^{+-} \rightarrow PT^{-+} \{E^n\} \rightarrow SF^{--}$$

*Récit d’exode* collectif et individuel, “Le Printemps de Catherine” mérite un examen fouillé. Chaque élément relevé sera un élément constitutif d’une imagologie de l’exode.

Le “nous” narratif adopte d’emblée un style biblique – “Or, voici que l’ennemi est venu [...]” (93) – pour signaler l’invasion, soulignant ainsi l’intertexte biblique. La voix narrative présente sur le mode interrogatif les hypothèses que “[n]otre Dieu chrétien” serait “endormi” (93), que les souffrances de la guerre seraient un châtement divin (93-94, 96), ou encore la possibilité que le “sacrifice” infligé

pourrait apporter “sa vertu”, sa récompense (93). Bien au contraire, l’invasion suscite vices et défauts : “[l]a peur, la lâcheté, le désespoir, la haine fructifient en nous” (94). L’invasion et l’exode spatial provoquent donc l’exode moral, l’exode par rapport aux valeurs morales améliorantes. Cet exode moral sera l’un des grands thèmes de la nouvelle, et se manifestera surtout chez la protagoniste, l’anti-héroïne Catherine. On se trouve dans une “aigre saison” (94), que le narrateur appelle aussi un “ordre nouveau” (94) et un “âge nouveau” (96), avec une ironie qui vise sans doute la propagande nazie relative à un ordre nouveau.

Les effets de la guerre sur divers individus et groupes s’égrènent. Certains personnages refusent de voir la réalité ou de changer leurs habitudes, “ferment les yeux, [...] s’obstinent à ne pas croire à autre chose qu’aux gestes de la vie quotidienne” (94), s’accrochant aux traditions (travaux des champs, ménage du printemps). Ces personnages se placent en exode et en exil par rapport au réel et au présent. Parmi eux, le couple paysan, Jean et Sophie, se distingue. Le recours à l’agriculture chez le mari, et au costume traditionnel (évoqueur des costumes traditionnels féminins de Bretagne comme ceux d’autres provinces) chez sa femme, fait penser à l’accent mis sur le passé par l’élite cléric-conservatrice québécoise suite au traumatisme de la double défaite, celle de 1759 et aussi celle de la révolte des Patriotes de 1837-38. Encore une fois, on trouverait le pendant de ce repli, de cet exode exiltaire, dans l’idéologie de la France vichyste, parmi bien d’autres. Certains personnages se sentent privés de l’essence de leur être – qui résidait, pour la paysanne Sophie, dans l’activité de ses mains (94) ; qu’on songe encore à Mme Pichon qui, avant de s’enfuir, met tout dans un ordre parfait dans sa maison bourgeoise qui résume, pour elle, l’essence de sa vie – son identité de classe (95). Une prolepse à portée externe, qui évoque le moment (bien après la fin de la diégèse) où ce personnage apprendra que sa maison a été détruite, renforce cette imagologie de l’exode psychique, en soulignant que Mme Pichon est inconsciente de la gravité comme de la violence de l’invasion. De tels personnages, non seulement se trouvent jetés en exode au sens spatial, mais aussi par rapport à leur habitus socio-identitaire, *et* par rapport à une nouvelle réalité.

Le narrateur souligne le catholicisme de cet univers en évoquant un hôpital dont le personnel consiste, comme autrefois ce fut la norme au Québec, pour une large part en des soeurs-infirmières (95) ; et surtout en s’attardant sur l’éventuel don de la nappe d’autel, “voile de Véronique” (96), pour se poser la question de la portée et de la durée de la catastrophe collective :

Quelle plaie suprême, immense et farouche s’ajustera donc à la vieille plaie du voile de Véronique? Quand le Christ aura donné les traits de son visage tuméfié au dernier blessé, notre malheur sera-t-il enfin consommé? (96)

L’exode spatial provoque donc l’exil moral et l’exil social, identitaire, ainsi que l’exil spirituel : les habitants en fuite se trouvent en exode par rapport à leurs croyances religieuses traditionnelles.

Le “nous” fait partie d’une population contrainte à l’exode spatial, et donc aux autres types d’exode évoqués ci-dessus :

Il y a tous les nôtres qui ne sont pas encore partis parce que le voyage leur paraissait au-dessus de leurs forces. Ils ne peuvent plus rester, à présent. Ce soir, l'ennemi sera installé chez nous. [...] Le bourg se vide et se reconstitue sans cesse [...] Ceux d'ailleurs sont partout mêlés à nous. (96)

Le narrateur met en opposition Catherine et des religieuses obligées de fuir leur couvent. Le récit individualise une de celles-ci, soeur Nathalie, par ses attributs : prénom, parcours diégétique et description physique et psychologique personnels. Tous ces personnages constituent une image collective que Nathalie magnifie. Le sort collectif, dans la nouvelle, témoigne de l'exode forcé – de l'expulsion – de l'institution majeure de la société québécoise d'avant la Révolution tranquille : l'Église, avec ses valeurs. Ces personnages soulignent combien Catherine est une femme différente des religieuses qui, elles, représentent un certain idéal féminin dans les cultures catholiques. Les religieuses servent à mettre en relief, par contraste, certains traits actoriels axiologiques chez Catherine, ainsi que son destin diégétique fort différent du leur – sauf à la fin, où Catherine prendra conscience de l'exil définitif auquel l'aura amenée son exode. En termes d'imagologie toujours, tant les religieuses que Catherine – malgré leurs différences – offrent une image complexe de la symbiose bien hébertienne entre le sexe et la mort (et surtout le meurtre).

Initialement, un intense espoir réchauffe Catherine à la vue des tirs d'armes à feu et des incendies :

Depuis des nuits que Catherine, du haut de son réduit, contemple l'or fauve, le rouge, l'éclatement puissant des gerbes de feu ! Chaque nuit, elle y lit avec ravissement les signes superbes de la fin du monde. [...] Le pays s'écroule, les couvents ne retiennent plus leurs filles qui courent telles des égarées. "Ah ! Que tombent toutes les grilles et les murailles et que je m'échappe aussi !" pense Catherine. [...] La délivrance est assurée [...] ! (97)

L'enfer apocalyptique de la guerre ravit Catherine qui en attend une liberté toute proche. Le contraste avec les religieuses est souligné par deux faits : celles-ci, libérées / expulsées, vivent mal leur état de liberté imposée par la guerre ; Catherine, encore prisonnière au bistro, se réjouit à l'idée de vivre cette même liberté.

La description des ors et rouges des feux de la guerre *suit* immédiatement la description physique de Nathalie, "une toute jeune soeur aux yeux effarés, aux cheveux roux, tondus, aux taches d'or sur un visage enfantin" (97). L'or fauve et le rouge de la guerre représentent une intensification isotopique – et imagologique – du roux capillaire et des taches d'or faciales de Nathalie, intensification qui signale une inversion parodique du sens. Cette inversion souligne le contraste entre les deux personnages, le syntagme mélioratif "or fauve" étant rattachée à la subjectivité de Catherine. Nathalie traite Catherine avec bonté, refusant de prendre sa paillasse, ce qui aurait obligé "la Puce" à dormir par terre ; Catherine prend plaisir à imposer ce sacrifice à la jeune nonne (98).

Ce contraste entre les deux personnages s'accuse la nuit. Nathalie prie "en insistant sur les mots 'Que votre volonté soit faite' et 'Délivrez-nous du mal'", tandis que Catherine "ne prie pas, mais tout son être révolté crie 'Délivrez-moi de

mon pain quotidien ! Que je touche au mal, puisque c'est la seule brèche par laquelle je puisse atteindre la vie !” (99)

Fait notable, entre ces deux moments – celui de la répartition des lieux de sommeil et celui des prières et *anti-prières* nocturnes – la narration insère une analepse externe capitale, puisqu'elle évoque toute la vie de Catherine jusqu'ici :

Catherine est de taille minuscule, ses épaules dépassant à peine le comptoir derrière lequel elle a lavé des verres depuis le commencement de ses souvenirs. Souvent, les hommes, pour se moquer, feignant de croire que la tête de la Puce n'était que le prolongement du comptoir, posaient sur ses rares cheveux noirs leurs bocks vides, en demandant, avec de gros rires :

– De la bière, petit comptoir ! Hé ! La Puce ! Sers-nous, avorton ! (98)

Et le texte de souligner l'inversion (bien hébertienne !) de l'univers de Catherine, en signalant qu'elle aurait voulu émuler une vipère qu'elle a vue autrefois : ce reptile, vilipendé dans l'imagologie judéo-chrétienne, est valorisée dans l'imagologie mémorielle de Catherine. Elle y voit un symbole de résistance et de victoire sur la dureté du monde envers l'hétérogénéité, envers les “difformes” et les petits (de taille comme de condition sociale).

Le type de narrateur – interne, et collectif (“nous”) constitue une image formelle de la collectivité frappée. Les structures narratives participent à l'imagologie et à son fonctionnement signifiant. Deux modes de représentation structurent le champ imagologique. D'une part, un mode collectif, quand le “nous” dit l'exode de la collectivité dont il fait partie, ou quand il présente à la troisième personne un ensemble de personnages en exode. D'autre part, un mode individualisant, à l'aide d'une focalisation sur des personnages précis, dont le sort montre comment l'invasion et l'exode les frappent. Le texte construit ainsi l'image collective d'un exil auquel pas un seul personnage constitutif du “nous” n'échappera. En outre, le lectorat comprend ainsi que l'exode comporte deux niveaux : extérieur, et intérieur, tout comme l'exil.

Au lendemain de la nuit juxtaposant Catherine et Nathalie, les prières de celle-ci et les anti-prières de celle-là, l'exode collectif s'aggrave :

Ce matin, le maire a donné l'ordre formel et définitif d'évacuer le bourg grossi et renflé qui éclate.

Ce matin, le peuple est dehors. Le peuple est jugé. Le bourg fait l'inventaire de ses honnêtes gens. Ils sont beaux !

Le bourg, la campagne se mettent en marche. Ils prennent la file avec les autres bourgs, les autres campagnes et les villes aussi. Le pays tout entier recense ses habitants.

Nous sommes vaincus. Nos traits sont brisés. Nous sommes libres. Chacun quitte sa geôle, sa cuirasse, son étui, ses habitudes [...] Tous ces libérés en vrac sur la route, ils cherchent leurs liens. Ils voudraient rentrer dans leurs anciens liens. Ils se lamentent d'être libres. (99)

Ces paragraphes disent la détresse et l'exode de la population. Le passage d'une narration à la troisième personne à une narration à la première personne du pluriel constitue un rétrécissement intériorisant de la focalisation, qui accuse

l'exode et ses conséquences. La parenté avec la pensée de Jean-Paul Sartre est manifeste, notamment grâce au thème de la peur de la liberté et à celui du sentiment de culpabilité. Une autre conséquence de l'exode spatial est de dévoiler les "salauds" : "Déjà, parmi tous ces bourgeois irréprochables, ces braves paysans, ces bonnes dames du patronage, se choisissent des lâches, des traîtres [...] sales, mesquins, égoïstes !" (100) La nouvelle thématise à nouveau, ainsi, l'exode moral que provoque l'exode spatial.

L'exode nivelle les différences entre les classes sociales, ce dont le narrateur profite pour détailler le passé de Catherine, vie faite d'injustices affreuses subies aux mains de ses anciens "maîtres" (100). Catherine réagit donc à sa liberté forcée différemment de tous les autres :

La Puce est seule dans un monde horrible, mais elle est disponible. Elle hume son premier printemps. [...] Catherine pose son premier printemps, sa première journée au monde. Sous son silence éclate une espèce de chant intérieur [...] (101).

Ce "chant" est son autobiographie en analepse externe, comme si la narration elle-même s'était mise en exode par rapport à la majeure partie de la nouvelle – à nouveau, les structures narratives contribuent à construire l'imagologie de l'exode. Cette autobiographie se raconte dans un langage d'un registre bien plus soigné que les propos que Catherine a adressés à voix haute à Nathalie. Cet exode langagier renforce l'imagologie de l'exode ; il souligne aussi que toutes les relations de Catherine avec autrui traduisent un état d'exode exil提高 chez Catherine, car elle est, depuis toujours, obligée de communiquer dans un langage autre que celui, fort poétique, de sa vie intérieure. Par contre, la jeune nonne "pleure sa délivrance. Elle pleure sa règle qui la tenait, la dirigeait, la faisait agir [...]" (102) Expérience bouleversante qui suscite le sentiment de basculer de l'autre côté du monde, par rapport à la tradition chrétienne, bouleversement dont témoigne souvent l'oeuvre d'Hébert et que Nathalie exprime avec une admirable force poétique :

Mon Dieu, est-ce de vous cette journée de désordre ? [...] C'est un jour sans pôle. La Terre désaxée est sortie de son orbite. Nous sommes précipités pêle-mêle hors de la planète humaine sur laquelle demeurait en son centre la cicatrice d'une croix. (103)

Celle qui s'était vouée à la virginité perpétuelle sera victime de viols multiples de la part du conquérant qui l'emportera, "frêle butin de guerre" qui paiera "le droit du vainqueur" (103).

La problématique de l'exode exil提高, en fonction de la protagoniste-éponyme, se met en relief largement en fonction du thème de la sexualité comme mal – thème déjà présent par ce qui est arrivé à Soeur Nathalie. En fait, le lien entre la sexualité et le mal, grand thème de l'imagologie judéo-chrétienne, s'affirme bien plus tôt dans la nouvelle. Catherine fut une "enfant trouvée" (100), "fille du vice" (100-101). Illégitimité qui sert de prétexte à la cruauté chez autrui. La problématique de la sexualité et du désir, déjà présente de par l'origine "illégitime" de Catherine, se manifeste aussi dans la conscience de ce personnage, en fonction de son corps, mais en creux. Sa "poitrine" est "étroite" (97), voire "creuse", justement, selon Catherine elle-même (101) – sa vie serait, croyait-on, à jamais amputée de jouissance



sexuelle. Le texte insiste sur les conséquences, et affectives et sexuelles, de la laideur physique de Catherine. Nina, fille de la patronne du bistro, dit à Catherine, “Hein! la Puce, une belle soirée pour l’amour ! Rassure-toi, tu seras jamais assez belle pour cela !” (104) Les soldats ennemis saisiront Nathalie pour la violer, mais laisseront passer cette “chétive créature noire au front démesurée” (103) qu’est “La Puce”. L’illégitimité et la laideur originelles, définitives de Catherine, contribuent à l’imagologie d’un exode exil提高 ontologique.

Que la cause soit génétique ou autre, son corps a plongé Catherine dans l’exil d’une vie sans amour physique ni psychique. Une des réactions possibles à une vie exil提高, comme en témoigne la Torah, est l’exode. Catherine vit le début de l’exode spatial comme un exode libérateur : elle y participe de son plein gré, dans l’allégresse. Elle croit que, comme celui du peuple hébreu, cet exode va la faire sortir d’un état d’exil et l’amener jusqu’à une vie plus heureuse...

Un rapprochement discursif significatif, entre l’instance narrative et Catherine se manifeste quand le narrateur tutoie Catherine, à l’approche du jeune militaire ivre. Tutoiement qui se teinte de compassion :

Pauvre lumière blafarde, dans ton rayonnement vient vers toi le premier homme.  
[...] Il te déshabille. [...] Son cerveau illuminé transfigure ton corps de paria. Tu ne sais pas quelle princesse tu fus, le temps d’une étincelle ! (104)

À la dernière page de la nouvelle, la voix narrative et celle du personnage de Catherine se rapprochent, au point de devenir fusionnelles, puisque c’est sans guillemets que le texte livre le discours intérieur de Catherine :

Il est si beau, si jeune. Non, c’est impossible, il ne me verra pas, dégrisé. Je n’entendrai pas le son de son rire humilié, quand il m’apercevra et constatera sa méprise. Il ne saura pas qu’il a étreint la Puce à la tête de mort, la risée et le dédain de tous. [...] Quelle place choisir dans ce corps abandonné, musclé et tendre [pour enfoncer le couteau] ? Pas la poitrine où j’ai posé ma tête ! La gorge ! (105)

En enfonçant le couteau, Catherine fait une découverte, et le lectorat avec elle : Catherine est depuis toujours en errance sur le chemin de l’exode. La nouvelle suggère plusieurs fois qu’il n’en va pas autrement des autres personnages. Eux se retrouveront en exil, ayant tout perdu, à l’instar du couple bourgeois des Pichon ; le narrateur emploie un certain sarcasme pour parler de leur vie d’autrefois, voire des activités caritatives du pharmacien, de sa fille, des religieuses et du curé, comme si ces activités n’avaient jamais eu beaucoup de sens. De même, leurs croyances semblent désuètes, voire comme étant depuis toujours, sans qu’on le sût, mal fondées, fausses selon un “nous” qui représente la population envahie. S’affirme ainsi l’image de la vie humaine, dans ce “Printemps de Catherine” qui constitue un véritable condensé de son oeuvre, à ceci près que, le plus souvent, chez Hébert, les rapports entre hommes et femmes relèvent de la domination injuste et cruelle de celui-là sur celle-ci, tandis que l’accouplement de Catherine et du soldat ivre ne manifeste pas un tel rapport. Rien n’indique que Catherine ait résisté ; suite à l’acte, elle a posé sa tête sur la poitrine du soldat, au lieu de profiter de son sommeil pour s’évader. La cruauté envers Catherine a été autant le fait des femmes que des hommes.

Revoyons l'image, crue et cruelle, que voit la meurtrière :

Elle enfonce le couteau [dans la gorge du jeune soldat endormi] jusqu'à la garde. Le sang gicle sur elle.

Soudain, Catherine a vu un oeil bleu qui s'est ouvert, étonné plus que terrifié. Un oeil d'enfant, si bleu. La main de Catherine tremble.

Dans cet oeil bleu qui se fige pour toujours, un instant elle a vu luire je ne sais quelle enfance, jardin d'où elle demeure à tout jamais chassée. (105)

On sait l'importance du visuel et de l'apparence comme causes du malheur chez Catherine. Son statut de femme, voire d'être humain, en ont été victime (rappelons le qualificatif "trop laide pour [l'amour]" qu'employait Nina, et les termes "avorton", "insecte", "microbe" et "comptoir"). Catherine a complètement intériorisé ce jugement négatif, et ne veut donc surtout pas que le soldat, avec qui elle vient de faire l'amour, la voie d'un oeil dégrisé. Pour supprimer tout risque que le désir né de l'ivresse et de la pénombre, vire au dégoût, Catherine choisit de saigner son amant comme une de ces bêtes auxquelles elle a déjà infligé un sort, "chaud" et "gluant" de sang. (105) Catherine enregistre cet acte et le sang qui gicle, de façon neutre, comme une caméra. Cette réification du personnage est la conséquence inévitable de la réification qu'a subie Catherine dans sa vie de robot-esclave privé de son humanité (cf "avorton", "insecte", "microbe", "comptoir"). Ce processus de réification est encore une forme d'exode forcé -- et la réification qui en résulte est un exil.

L'oeil bleu du mourant éveille la sensibilité de Catherine, en témoigne sa main qui tremble. Les deux derniers paragraphes de la nouvelle insistent sur le visuel : "oeil" apparaît trois fois en six lignes, "a vu" deux fois. Le bleu est une couleur souvent associée à l'enfance dans l'imagologie hébertienne, et ce passage insiste aussi sur l'enfance ("enfant", "enfance") ; le texte a déjà mis en relief la jeunesse quasi-enfantine du soldat ("extrêmement jeune", [104], "dents [...] petites et blanches" [104] ; même ses "mains", si elles peuvent être "gauches" et "molles" en raison de son ivresse, évoquent en même temps, par ces traits, celles d'un enfant). L'habileté scripturale va jusqu'à atténuer la culpabilité qui se rattache à tout soldat envahisseur – d'abord, en ne précisant pas si le soldat est l'un des envahisseurs, comme le ferait croire un réflexe de lecture de ce type de situation (canonique dans l'imagologie de l'exode), ou au contraire, l'un des défenseurs. L'atténuation s'accroît par l'insistante attribution au soldat du trait actoriel "enfantin".

L'écriture actantielle agit de concert avec l'actorielle pour construire l'imagologie de l'exode dans cette nouvelle. Le jeune militaire apparaît initialement comme adjuvant par rapport à la quête de Catherine, quête dont l'objet de valeur recherché est une vie différente, une seconde naissance, le bonheur. La fonction adjuvantielle du soldat se manifeste quand il offre du vin et du chocolat à Catherine, et quand il lui fait connaître son premier rapport sexuel sur un mode positif. La nouvelle construit ainsi l'image éminemment hébertienne du nouvel Éden – le soldat désigné comme "le premier homme" (104) est donc un nouvel Adam, ce qui, imagologiquement, transforme Catherine en Ève nouvelle (cf Kells). Toutefois, l'écriture se garde bien de présenter Catherine comme bourreau par rapport à cette

victime innocente, voire adjuvantielle. Catherine a ses raisons de ne pas vouloir que, d'adjuvant qu'il était, le jeune soldat se transforme en opposant – encore un qui viendrait ajouter la honte de sa méprise, la morsure de son mépris, au “dédain” et à la “risée” (105) qui submergent Catherine depuis toujours. Actantiellement, Catherine agit afin de préserver son statut d'agent agissant, sujet en quête d'un objet de valeur. L'image de l'inversion/perversion du réveil est présente dès le début de la nouvelle sous la forme d'un printemps dysphorique. Le meurtre tue aussi l'“étincelle” (104) édénique.

La toute fin de la nouvelle balaie tout espoir, toute quête de Catherine, tout en pérennisant son exode et son exil. Le meurtre de l'opposant potentiel fut vain, comme le sont depuis toujours toute quête d'amélioration chez Catherine. Sa vie, même à l'aide de ce printemps meurtrier pour les autres, fugacement libérateur et joyeux pour elle, reste vide de toute possibilité de mieux-être. Pour citer un autre texte d'Hébert, “[l]a séparation a déjà eu lieu, et l'exil où elle est entrée la suit” (PJ 189) – la séparation de Catherine des autres, l'exil où elle est entrée en naissant, voire lors de sa conception “illégitime”, et qui l'a suivie, accompagnée, toute sa vie de “bâtarde” – *exil-en-errance* qui a nom : *exode*. L'exil est l'alpha et l'oméga de la vie de Catherine ; et tout ce qu'il y aura eu entre sa naissance et sa mort n'aura été qu'un “voyage [...] entre deux barbares ténèbres”, bref : un exode exiltaire. Fait significatif, les propos que nous venons de signaler appartiennent à une ré-écriture hébertienne du récit de la Genèse, le poème “Eve” (P, 101)

Cet exode-exil fondamental est-ce le sort de la seule Catherine, ou celui de tout être humain dans la vision et l'imagologie hébertiennes ? La question reste ouverte, compte tenu de l'ensemble de l'oeuvre. L'on a vu ci-dessus que le nous semble présenter les autres personnages comme ayant vécu une vie sapée, à leur insu, par l'absurde, vie qui n'aura été donc qu'un exode. La nonne Nathalie semble prédestinée à sa diégèse tragique, ses vœux, ses croyances s'avérant avoir toujours été dépourvus de sens. Au moment où un soldat ennemi s'empare de Nathalie, le narrateur déclare, dans un style biblique, “agnelle tondue et consacrée, voici l'heure du sacrifice auquel tu étais destinée depuis le partage des parts, *de toute éternité*” (103, nous soulignons). Cette phrase soulève des questions fondamentales, comme celle de la prédestination (cf Pageau), celle aussi de l'existence d'une instance décisionnelle extra-humaine. Importent aussi, de façon majeure, le comportement et la pensée explicitement attribués à Catherine lors du rapt de Nathalie :

Catherine avance toujours, sans regarder en arrière ; elle entend les cris de Nathalie et se souvient de tous ces rires de femmes qui se sont acharnés sur sa minable petite personne : “Qu'une paye pour les autres ! C'est justice !”(104)

La réaction de Catherine interroge directement le Christianisme, puisque, selon la doctrine chrétienne, Jésus-Christ a payé de son sang les péchés de toute l'humanité : un seul a payé pour les autres. Nathalie, contrairement au Christ, subit un sacrifice qu'elle n'avait pas prévu. Le jeune soldat, doux et bon, subira un sort tout aussi inattendu, et immérité. Nathalie et le jeune soldat forment un couple actoriel et actantiel symétrique, tant par leurs ressemblances (vg, Nathalie aussi a un “visage enfantin”, 97), que par leurs différences.

Imagologie privilégiée de l'Occident, l'imagologie biblique vient renforcer, par son statut canonique, l'importance de cette enfance que Catherine entrevoit, enfance que le narrateur ne saurait définir qu'en la comparant à celle de l'humanité judéo-chrétienne. Cette métaphore enfance-jardin rattache le sort de Catherine à celui de toute l'humanité, selon la mythologie et l'imagologie occidentales. L'humanité aspire à un état de bonheur définitif, mais ne retrouvera jamais l'Éden. Toute la vie de Catherine, et toute vie humaine, seraient vouées à l'errance, à l'exode entre deux exils, deux pôles du non-sens, le temps de l'avant-naître et le temps de la mort. "Le Printemps de Catherine" présente l'exode essentiel de sa protagoniste. Exode et exil y sont intimement liés. L'exode part de l'exil, et ne peut qu'y aboutir. La vie de Catherine est donc une errance sans sens, un exode plus tragique que celui de la Bible, car privé d'aboutissement libérateur. La perspective fondamentale hébertienne est bien moins existentialiste qu'essentialiste dans "Le Printemps de Catherine". Le "on est ce qu'on fait" sartrien se heurte à la réalité que tout effort de Catherine pour devenir sujet par son *faire*, est d'avance condamné à l'échec.

Toutefois, l'imagologie de cette nouvelle met au premier plan une image complexe du Catholicisme. L'on a vu que la valeur, le *sens* de la vocation des religieuses et du curé, sont remis en cause. Les habitants du pays de "la Puce" à la "tête de mort" (101) sont depuis toujours en exode du Christianisme (qu'ils pratiquent extérieurement), leur cruauté envers Catherine le prouve. Surtout, la nouvelle met en question la valeur du "Dieu chrétien", pas plus utile ni plus vrai qu'un "fakir de foire" (93). L'imagologie de cette nouvelle, en privilégiant ainsi l'image d'une Église et d'une religion sans pertinence, ni place, ni vérité réelles, conteste puissamment le Québec francophone traditionnel, dans lequel une Église réactionnaire, décalée de la réalité (en témoigne son agriculturisme têtu dans un Québec en pleine industrialisation-urbanisation), représentait le Christianisme. Dès lors, "Le Printemps de Catherine" se donne à lire comme la mise en cause non pas des seuls habitants fictifs d'un pays imaginaire, mais comme contestation radicale du Québec traditionnel. Texte donc annonciateur, en creux, d'un Québec radicalement transformé, qu'il ne présente pas, mais pose implicitement comme inévitable, en présentant l'ancien comme étant exil提高 et en exode par rapport à la vie réelle. Il semble certain que "Le Printemps de Catherine" est comme un cri dans le désert de l'exode québécois. Le désespoir dans cette nouvelle est tel, que la narrateur voit peut-être toute vie humaine comme un exode du néant vers l'exil de la mort.

Si la formule par laquelle nous avons résumé ci-dessus la nouvelle vaut pour Catherine, elle vaut aussi pour le Québec de la Grande Noirceur, en témoigne notre double coefficient négatif final :

$$SI^{+-} + EI^{+-} \rightarrow PT^{-+} \{E^n\} \rightarrow SF^{--}$$

Catherine, dit un "nous" bien québécois, c'est nous toutes, nous tous. L'exode, c'est la vie même. Oui, mais... à l'instar d'un certain "homme" d'Albert Camus, Catherine est une femme *révoltée*. La voix rauque de cette révolte serait, ainsi, porteuse d'espoir.

*Références*

- Aubert de Gaspé, Philippe, *Les anciens Canadiens*, Montréal, Fides, 1975 (1863).
- Bishop, Neil B., *Anne Hébert, son oeuvre, leurs exils*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.
- Hébert, Anne, \_\_\_\_\_, "Ève", *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960 (présentation de Pierre Emmanuel). (P)
- \_\_\_\_\_, *Les Enfants du Sabbat*, Paris, Seuil, 1975.
- \_\_\_\_\_, *La Mercière assassinée*, dans *Le temps sauvage ; suivi de La mercière assassinée ; et Les invités au procès*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992 (introduction de Robert Harvey).
- \_\_\_\_\_, *Le premier Jardin*, Paris, Seuil, 1988. (PJ)
- \_\_\_\_\_, "Le Printemps de Catherine", dans *Le Torrent*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989 (introduction de Robert Harvey).
- Kells, Kathleen, "From the first 'Ève' to the New 'Ève': Anne Hébert's Rehabilitation of the Malevolent Female Archetype", *Studies in Canadian Literature*, 14:1, 1989, 99-107.
- Pageau, René, "La fatalité chez Anne Hébert", *L'Information médicale et para-médicale*, XXIV, 19 septembre 1972, 74-78.
- Russell, Delbert W., *Anne Hébert*, Boston, Twayne Publishers, 1983.
- Site internet du *Trésor de la langue française informatisé* : <http://atilf.atilf.fr>