

La barbe de François Hébert

Pour orienter les flèches, de François Hébert, *Trait d'Union*,
224 p.

Gilles Dupuis

Number 191, July–August 2003

L'intellectuel dans l'espace public : censure et autocensure

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18220ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dupuis, G. (2003). La barbe de François Hébert / *Pour orienter les flèches*, de François Hébert, *Trait d'Union*, 224 p. *Spirale*, (191), 12–13.



LA BARBE DE FRANÇOIS HÉBERT

POUR ORIENTER LES FLÈCHES de François Hébert

Trait d'Union, 224 p.

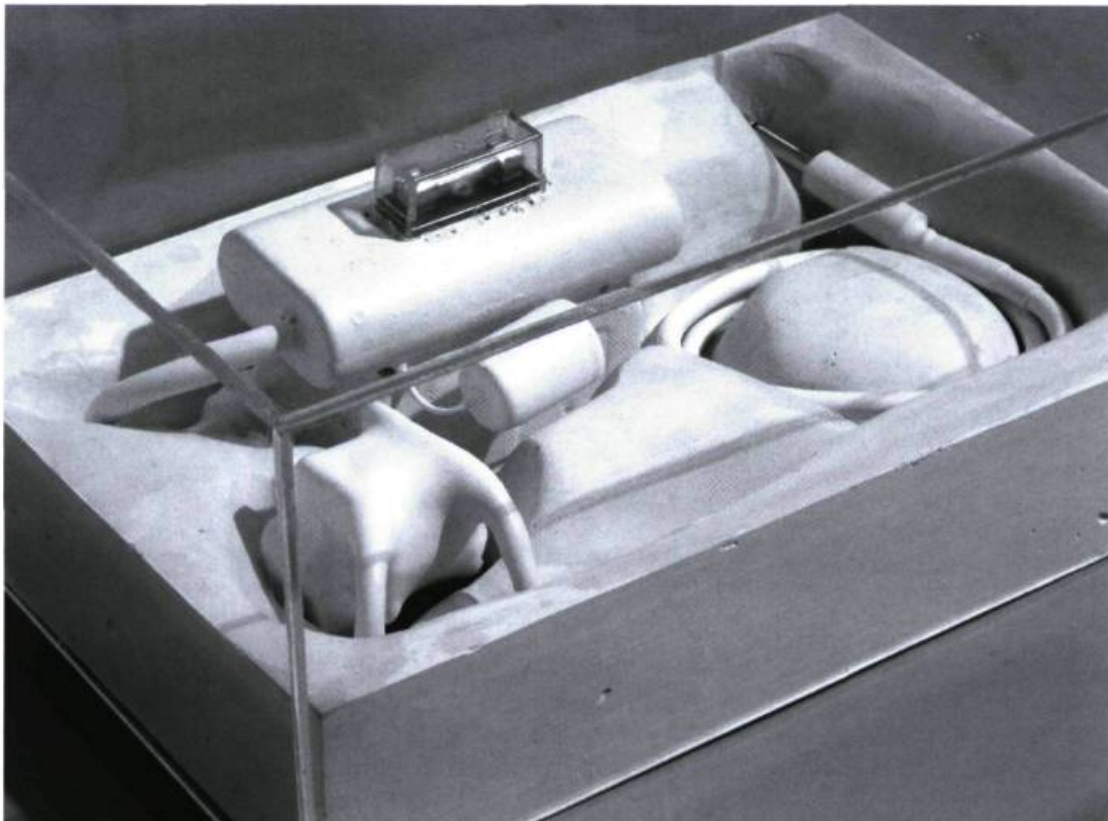
LA PRÉDILECTION ces derniers temps pour la forme du carnet chez des écrivains, autrefois engagés, aujourd'hui désengagés, voire de tout temps désenchantés, pourrait être l'indice d'un « retrait des intellectuels » de la place publique. Comme si la parole polémique, en ne trouvant plus de lieu véritablement politique où s'investir, s'était vue dans l'obligation de se réfugier dans la sphère privée. Mais cette lecture négligerait une donnée incontournable. Une fois prise la décision de publier, la parution de carnets intimes débusque leur auteur (fût-ce à son corps défendant) et le replace, bien en vue, dans l'espace public. Assistons-nous à une nouvelle forme d'engagement où la verve polémique doit d'abord s'écrire (ou feindre de s'écrire) pour soi avant d'être livrée en pâture au public? La forme privée que prend sa publicisation (Lacan aurait parlé plutôt de « *poubellisation* ») ne serait alors qu'une astuce adaptée aux temps postmodernes : le leurre d'un chasseur de mots pour s'assurer que son verbe prédateur revienne à sa place.

Après les carnets d'André Major recueillis dans *Le sourire d'Anton*, c'est au tour de François Hébert de nous livrer ses « Notes sur la guerre, la langue et la forêt » rédigées entre l'ouverture des Jeux olympiques de Sydney et la « fermeture » politique des États-Unis survenue après le 11 septembre 2001. Ces carnets auraient pu accueillir un autre sous-titre : « Notes sur la chasse, la poésie et le sacré ». À peine fictif, puisqu'il se laisse déduire à la lecture de *Pour orienter les flèches*, j'exploiterai son filon en m'inspirant librement d'une citation tirée de chacun des cinq carnets qui composent cet essai. Si l'essai de Barthes et de Belleau voulait avant tout essayer, celui d'Hébert, qui relève davantage de « *l'essayage* », est essentiellement un art de la chasse. Mais en troquant le fusil pour l'arc, il dissémine ses flèches comme d'autres essaient.

« Le sacré, seul secret »

Chez Hébert, le sacré se situe au même plan que la poésie. C'est une source constante d'interro-

gation et de fascination, mais aussi de non-savoir (au sens où l'entendait Bataille dans *L'expérience intérieure*). L'affirmation « *La poésie m'a toujours dépassé* » est à mettre en corrélation étroite avec cette autre assertion : « *Je ne sais pas bien la différence entre le divin, le sacré et le saint* ». Il s'agit moins d'avouer son ignorance (bien qu'il existe aussi une « docte ignorance ») que de témoigner de la difficulté de parler adéquatement de ce qui nous excède. Pourtant, le poète essayiste — au titre poétique de chaque carnet succède un sous-titre plus prosaïque — tente sans cesse de relever le défi, surtout quand il s'agit de gloser les poètes nés ici (Miron, Lasnier, Cyr, Beaulieu, Vanier) ou venus d'ailleurs (Millet, Marteau, Issenhuth). En particulier, un essai (à l'intérieur de l'essai) portant sur la poésie de Jean-Pierre Issenhuth prend l'allure d'une « Conversation sacrée » entre deux poètes sollicités par « *l'acte muet de la foi* ». Par contre, certains écrivains (moins souvent des poètes) seront la cible de critiques ou de quolibets : entre autres, Godbout, Bonnefoy, Bourdieu. Au sujet de ce dernier :



Michel de Brain, *Tenir sans servir c'est résister*, 2003, électro-aimant, transformateur, boîtier en plâtre et plexiglass, 18 cm X 28,5 cm X 13 cm.

« Pierre Bourdieu est une marmotte qui s'ignore. [...] il aura voulu se hausser au niveau de la deuxième syllabe de son patronyme, se comparant à Dieu, "lieu géométral de toutes perspectives", mais il me semble qu'il n'aura pas réussi à aller plus loin que la première, où il y a "bourde" ». Mais ces attaques, somme toute, sont limitées. La posture critique de l'auteur tient plutôt ici dans l'équation établie entre le sacré et la poésie, qui réintroduit le caractère religieux dans un contexte d'où il avait été naguère évacué.

« Harcelé par le démon de l'analogie »

La pensée analogique a souvent été discréditée pour son manque apparent de rigueur. Associé, comme l'a fait Lautréamont, la machine à coudre et le parapluie sur la table de dissection n'est plus de mise, ce qui n'empêchera pas Hébert de recourir par deux fois à l'image fondatrice du surréalisme pour cautionner sa propre démarche. Et l'on découvrirait bien d'autres cas analogues où, après avoir relevé un exemple éloquent de paronomase dans la Bible — le jeu de mots sur le nom de Caïn —, l'auteur québécois qui s'identifie au frère meurtrier d'Abel (assimilé à l'Américain) se livre à des jeux de mots sonores qui peuvent parfois nous sembler gratuits : « Et Dieu n'est pas végétarien. Foin de Caïn, graminée envieuse! Vade retro, le cul terreux! Le glébeux glabre... » C'est ici que réside le point faible de l'auteur, au double sens où le démon de l'analogie constitue son talon d'Achille — le défaut de la cuirasse du guerrier — mais aussi son goût ou son penchant pour ce qui fait l'attrait, le trait décoché de sa manière : « J'écris à l'oreille, parfois. Ces carnets sont acoustiques. »

Réussies, les analogies forcent l'entendement à réfléchir autrement. C'est la démarche que préconisait Ferenczi dans son introduction à *Thalassa* (Payot) où est exposée sa méthode « *utraquiste* ». Il s'agissait d'opérer des analogies « *dans les domaines les plus éloignés* » de la pensée, en évitant les champs voisins qui s'offrent trop facilement à la tautologie, entendu que « *le sujet ne doit pas se répéter dans le prédicat* ». En établissant un réseau de correspondances entre la chasse, le sacré et la poésie, Hébert est amené tout naturellement à adopter « *la démarche inévitable et très fructueuse* » du psychanalyste hongrois, démarche qui trouve des échos dans le plaisir que prend l'auteur aux jeux de mots lacaniens. C'est ce qui nous permet, au passage, de cueillir cette image étonnante qui révèle le Graal dans les entrailles d'un faon (associé au sacrifice d'Isaac) éventré par des coyotes : « *Il y avait un trou béant dans la poitrine, je me suis penché au-dessus et on voyait au fond le sang qui n'avait pas encore été bu. Le sang était dans le creux de la poitrine comme dans une coupe.* » Ici, rien ne sonne creux; au contraire, chaque mot résonne au diapason d'un arc tendu par la flèche du style : « *Le style doit bander la phrase, cette corde; autrement on bâille. La phrase faseille alors.* »

« L'eucharistie du voyeur »

De toutes les cibles visées par le chasseur polémique, la télévision est sans conteste celle qui fait l'objet des attaques les plus virulentes. Plus encore que l'Empire américain, la guerre et la mondialisation, et sans doute parce qu'elle les englobe et qu'ils la magnifient à leur tour, la télévision est la tête de Turc préférée d'Hébert. L'expression est politiquement incorrecte, certes, mais elle sied au polémiste qui *encre* son combat dans la langue (j'emprunte cette fois le jeu de mots à Aquin) et qui voit dans la guerre juste américaine, avec son mot d'ordre « *retaliation* », une équivalence sémantique à la guerre sainte islamique amorcée par l'attaque surprise du 11 septembre : « *les suicidaires volants de cette guerre-ci se vengeaient au départ d'une inégalité avérée, appliquaient déjà la loi du talion.* » Un autre passage essayistique consacré à la terreur pro et anti-islamiste permet d'ailleurs de relativiser les torts et de distribuer des blâmes à tous les belligérants (y compris les Israéliens).

En prenant le téléviseur dans sa mire, l'auteur décoche ses flèches les plus vénéneuses et s'en donne à cœur joie : « *La télévision vous achève, vous cultive comme des légumes, vous normalise, vous stérilise, vous change en l'ombre de vous-mêmes, en téléourdis aphones, en poules télé-moustillées, en télénormités galopantes, en télé-mures...* » Mais il y a un hic! Le poste de télévision riposte : « *Avec la télévision, on n'est jamais en direct. La réalité ricoche contre l'écran, soit devant, soit dedans.* » Dans cette lutte acharnée contre l'intrusion spectaculaire du public dans le privé, l'auteur est bien conscient d'être le plus faible. Même enduites de curare, les flèches du chasseur omnigène ne peuvent rien contre la puissance omniprésente de l'image, ce simulacre divin. Il sait au fond qu'il est tout autant traqué par l'animal civilisé qu'il se met à l'affût de sa proie sauvage, et que de chasseur aguerri il sera l'ultime chassé à se prendre à son propre piège : « *le trébuchet des mots* ».

« Le son comme écho de la flèche »

La figure du retournement constitue le moment le plus émouvant de ces carnets faussement écrits « *à la blague* ». Juché dans son arbre comme le baron perché de Calvino, le chasseur à l'arc attend sa proie. Elle se présente sous la forme d'une biche qui flirte inconsciemment avec la mort (inutile de préciser que la biche miraculeuse est associée à saint Gilles). Deux flèches mal orientées se fichent dans le sol sans atteindre leur but. La troisième fait mouche : « *Le son comme écho de la flèche, et comme écoute. Comme but de la flèche, son au-delà. Sa cible secrète.* » La biche transpercée ira mourir à quelques pas de là. Or, après le double ratage, la réussite unique révèle la vraie figure ciblée : « *La cible pleure, elle est sensible.* » C'est, bien sûr, le poète qui s'apitoie, comme son double fléché dans *La Bête lumineuse* de Pierre Perrault (François Hébert, lui, parle de « *l'animal fabuleux* », du « *chevreuil fantastique* »),

blesse d'avoir donné la mort. « *Ce son est le trope, la figure (non figurative) qui me sort de mes tropismes et m'arrache la figure.* » « *La métaphysique est fondée sur l'horreur de découvrir que votre figure est un masque. Votre chair, une figure de style.* » Tout se tient dans ce beau passage : l'horreur sacrée du meurtre sacrificiel (Isaac), la poésie du geste primitif (Caïn), la communion intime du chasseur et de sa proie qui retourne celui-ci comme un gant (Lacan).

« Verbe être, ô ma vertèbre »

Le « *boisilleur* » que prétend être l'auteur est donc aussi un bousilleur de vie : « *Le plus difficile à la chasse est de voir mourir l'animal, et cela vous apprend cruellement à accepter la mort, advenue ou à venir, de vos proches, vos amis et vos enfants.* » L'apprentissage n'est pas toujours exempt de culpabilité, parfois confessée sur le mode de la dénégation : « *D'avoir une fois tiré sur une biche accompagnée de son faon, les dieux me chargeront-ils? Je l'ai fait tout à fait légalement, je dois le préciser. J'étais détenteur du permis requis.* » En fin de parcours, le poète pose une dernière équivalence entre le cerf, animal symbolique de la chasse, et l'être de sa quête spirituelle : « *Le mot cerf se laisse mal connaître si on n'a jamais entendu son porteur bramer à la brunante, lézarder le silence, glacer la forêt et déchirer l'âme. [...] Cri bandé comme un arc, sans cible.* » Plus loin, il évoquera la « *Trinité du cerf* » et nous ramènera ainsi au premier carnet, où il se disait hanté par cette autre figure trinitaire : « *Les trois personnes grammaticales me hantent, comme si c'était des esprits, des personnes virtuelles flottant dans l'espace d'un possible tout à fait énigmatique, où les identités sont brumeuses, perméables, échangistes.* » Cette hypostase, il la retrouvera encore dans la « *chaise* » de Saint-Denis Garneau, leitmotiv lancinant de sa carrière de professeur et d'exégète poétique : « *De même, la chaise en question est une chaise et n'est pas une chaise. Elle est tout aussi bien n'importe quel lieu, chose, support de l'être, contexte, appui, cilice ou femme.* »

François Hébert, qui avait entrepris par l'entremise du pastiche une correspondance avec Jacques Ferron (Lanctôt éditeur), s'était presque lu, parodié à son tour, dans *La barbe de François Hertel*, en découvrant que le postiche du jésuite héberté aurait pu s'appliquer à lui, bien qu'il ne portât à l'époque que des « *moustaches pendantes* ». Une description sommaire d'Hertel par Ferron conviendrait en effet au portrait de notre auteur, du moins tel qu'il transparait dans ses carnets : « *le cœur d'un ange, l'esprit d'un démon* »; à quoi j'ajouterais, sans malice : « *l'âme d'un primitif* ». Quant à la barbe qu'il s'est laissé pousser depuis, contrairement à Hertel qui ne l'avait portée qu'en fiction, elle convient parfaitement à qui se réclame de la race de Caïn contre Abel. Laissons-lui d'ailleurs ce dernier mot moqueur : « *Dieu rit dans sa barbe.* »

Gilles Dupuis