

L'acte premier du *Temps sauvage*: la nuit de la parole et du regard

Maristela Gonçalves Sousa Machado

Resumo: Em *Le Temps sauvage*, peça teatral publicada em 1967, Anne Hébert põe em cena Agnès Joncas, uma mãe centralizadora e autoritária que procura manter sua família longe do mundo exterior; mergulhada em um tempo ancestral, em uma espécie de grande noite primitiva. No entanto, procuramos mostrar em nossa análise que, desde a abertura da peça, a partir da primeira cena do primeiro ato, o leitor pode pressentir a inviabilidade do projeto de Agnès: na casa mostrada como um prolongamento do corpo materno, não circulam a palavra e o olhar capazes de perpetuar o espaço e o tempo privilegiados da memória e da intimidade.

Résumé: Dans *Le Temps sauvage*, pièce théâtrale publiée en 1967, Anne Hébert met en scène Agnès Joncas, une mère autoritaire et centralisatrice qui essaye de mettre sa famille à l'abri du monde extérieur, plongée dans un temps ancestral, dans une espèce de grande nuit primitive. Toutefois, nous essayons de montrer que dès l'ouverture de la pièce, dans la scène première de l'acte premier, le lecteur peut pressentir que le projet d'Agnès est voué à l'échec: dans la maison montrée comme un prolongement du corps maternel, la parole et le regard capables de perpétuer l'espace et le temps privilégiés de la mémoire et de l'intimité ne circulent pas.

Changer les mots, c'est changer le regard.
France Théoret¹

*Mas a palavra foi aos poucos me desmistificando e me
obrigando a não mentir*
Clarice Lispector²

Au seuil de la maison d'Agnès: l'entrée dans la fiction du *Temps sauvage*

Dans la pièce théâtrale *Le Temps sauvage* (1967), Anne Hébert nous présente le personnage d'Agnès Joncas, une mère intransigeante et autoritaire. Héritière de ses parents, elle possède de l'argent, elle centralise, elle domine. Poussant à l'extrême son désir de contrôler, elle tente même d'isoler sa famille du monde. Ils habitent une maison à la montagne où elle essaye à tout prix de protéger ses cinq enfants dans une sorte de grande nuit primitive.

Agnès les prive d'une éducation formelle et du contact avec d'autres personnes: "... ici, dans cette maison qui est mienne, là où je me suis juré de garder mes enfants barbares et innocents"³ (p. 26), avoue-t-elle. Cet isolement dépasse pourtant la dimension extérieure de l'univers de cette famille. C'est à l'intérieur même de leur existence qui s'installe une inquiétante incommunicabilité mise en lumière par les échanges de regards et de paroles toujours problématiques, inachevés, imparfaits.

Utilisant certains concepts de la dramaturgie classique, on pourrait considérer que la scène de l'acte premier du *Temps sauvage* a une fonction dans la pièce qui les rapproche

¹ THÉORET, France. *Entre raison et déraison*. Montréal: Les Herbes Rouges, 1987, p. 148.

² Citée par GOTTLIB, Nádia Batella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995, p. 61.

³ Toutes les références n'indiquant que le numéro de la page renvoient à HÉBERT, Anne. *Le Temps sauvage*. Montréal: Éditions Hurtubise HMH, 1967.

de ce que le lexique de l'analyse de la structure dramatique appelle l'exposition de l'intrigue: c'est-à-dire une "mise à plat des conflits à venir: évocation du passé, présentation des acteurs du drame, état de la situation" (FORRESTIER, 1993: 81). Ainsi, dans un début *in media res*, le lecteur est présenté à la famille Joncas ou plutôt à la mère, Agnès, et à ses filles, Hélène, Lucie et Marie qui viennent d'apprendre la nouvelle de la mort de la tante Nathalie, raison pour laquelle la mère devra s'absenter et est en train de faire sa valise. À la fin de cette première scène, nous apprenons encore l'existence de Sébastien, le fils — Hélène dit qu'elle n'a pas fini de "raccommoder le chandail de Sébastien" (p. 13) —, du père et de Capucine, la soeur cadette, dont l'arrivée est annoncée par Marie juste avant la fin de la scène.⁴

D'entrée de jeu, le lecteur devine le dissentiment entre les personnages et l'existence d'un rapport troublant entre Agnès et sa soeur décédée. A partir de cet état initial d'un équilibre relatif et fragile, les forces perturbatrices annoncées — la mort de Nathalie, l'arrivée d'Isabelle (les étrangères au foyer) — entraînent une dynamique d'événements qui mènent à l'aggravation progressive des conflits familiaux.

Moment où les personnages commencent à se dévoiler aux yeux du lecteur, cette exposition fournit les premiers éléments pour une réflexion sur la question de la maternité dans cette pièce d'Anne Hébert. Il est important de souligner que notre analyse va se concentrer sur les aspects textuels de l'écriture de la pièce et non pas sur les questions relatives au jeu qui se réalise dans la représentation et s'inscrit au centre de l'écriture et de la préforme. Notre travail a pour but d'étudier l'entrée dans la fiction — point de départ de l'intrigue dramatique du *Temps sauvage* — mettant en évidence l'importance de la parole et du regard dans le rapport entre mère et filles dans espace dominé par la maison qu'Agnès a bâtie.

⁴Dans notre édition du *Temps Sauvage* il y a une liste de tous les personnages qui informe leur âge et le nom des acteurs qui les ont joués le jour de la première de la pièce au Palais de Montcalm, à Québec, en octobre 1966.

Le décor: une architecture maternelle

Poutres au plafond, poêle en fonte, désordre accueillant, bûches empilées, peintures naïves des enfants au murs, vieux sofa, accès difficile: la maison qu'a bâtie Agnès est rustique, hospitalière et pourrait bien traduire le désir d'élargir "la première maison qui nous entoure et dont nous transportons partout le halo, telle une sécurité de première heure" (IRIGARAY, 1987: 27) dont parle Luce Irigaray. C'est un espace dominé par des objets qui évoquent l'intimité: un coffret de bois ouvert d'où échappent des vêtements en désordre, le poêle, des tasses, la théière, les cartes, les articles de mercerie. Contre toute attente, ce cadre accueillant entoure des personnages qui ne dialoguent pas vraiment. La question qui se pose naturellement est: pourquoi ce prolongement du corps à corps avec la mère n'est-il pas vu ou vécu par les enfants comme refuge, plutôt comme prison?

L'architecture de cette maison/cellule est significative: au centre et au fond, il y a la chambre de la mère, à gauche celle des quatre filles (Hélène, Lucie, Marie et Capucine) à droite la chambre de Sébastien et au premier étage la chambre du père, François, banni de la chambre conjugale depuis la naissance de la fille cadette. "Pour la première fois depuis quinze ans, je quitte ma campagne, ma maison, mes enfants, j'entreprends ce voyage insensé en plein hiver" (p. 11), dira Agnès au moment de partir pour un très court voyage à cause de la mort de la tante Nathalie, comme si ces éléments — campagne, maison enfants — étaient un ensemble indissociable au centre duquel elle demeurerait comme un grand ventre, les possessifs accumulés l'attestant.

Le domaine de l'espace est indispensable au dessein d'Agnès: pour retenir le temps sauvage, pour échapper aux frontières d'une mémoire personnelle déchirante, ébauchée dans l'espace de la ville, elle a créé un univers fermé contre les risques externes, à la façon décrite par Caston Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*:

La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité. Sans cesse on réimagine sa réalité: distinguer les images serait dire l'âme de la maison: ce serait

développer une véritable psychologie de la maison (BACHELARD, 1989: 34).

Le choix de la situation qui introduit la trame du *Temps sauvage* — une mère possessive doit quitter sa maison en hiver — évoque encore d'autres éléments récurrents dans la fiction. Si nous pensons, par exemple, à l'importance de l'espace dans la structuration d'un ouvrage dramatique: "D'une certaine façon, la structure de presque tous les récits dramatiques peut se lire comme un conflit d'espaces, ou comme la conquête ou l'abandon d'un certain espace" (UBERSFELD, 1982: 160). Ou si nous pensons encore aux significations de la saison dont il s'agit: "De toutes les saisons, l'hiver est la plus vieille. Elle met de l'âge dans les souvenirs. Elle renvoie à un long passé. Sous la neige la maison est vieille" (BACHELARD, 1989: 53). Le cadre de l'action dramatique est ainsi habilement construit.

Imprégnée de sens, la métaphore de la maison suggère en plus un rapport au contexte socio-historique: le peuple du Québec est fortement marqué par l'expérience d'être minoritaire dans un pays où l'autre s'impose de plus en plus comme force menaçante, la production de romans d'inspiration nationaliste dans les années 1960 en étant la preuve. Ainsi, pour les Québécois, la recherche d'affirmation du point de vue de l'espace a une valeur de préservation d'identité historique, culturelle et linguistique qui, dans le cas de la pièce d'Anne Hébert, se joint à la quête d'une identité féminine.

Le désert du regard et de la parole

L'échange trouble des regards apparaît déjà au début de la scène première de l'acte premier dans une didascalie: Lucie "suit des yeux"⁵ chacun des mouvements d'Agnès (p. 9), mais cache son geste. D'ailleurs, on dissimule beaucoup chez les Joncas:

⁵ C'est moi qui souligne.

Lucie regarde sa mère “sans en avoir l’air” (p. 9), “circule feignant de ne pas s’intéresser à Agnès” (p. 10). La même didascalie renseigne le lecteur: “Hélène et Marie, immobiles, contemplant leur mère” (p. 9). Agnès leur parle à son tour sans se retourner” et leur reproche à toutes de “rester là, comme des statues” (p. 9). Le mot “regarder” est probablement évité car il implique une certaine réciprocité que l’on ne peut pas trouver dans le caractère statique de “suivre des yeux” ou “contempler”.

Agnès n’arrive même pas à faire le geste unilatéral de ses filles, car toute puissante et omnisciente, elle est capable de voir sans se retourner. Interrogée par Lucie à propos de Nathalie, son attitude est d’une impassibilité absolue “comme si cela ne la concernait pas” (p. 10). Quand Hélène et Marie arrivent effectivement à regarder leur mère, elles le font avec une sorte d’étonnement craintif” (p. 10), un non-regard, en somme. Du reste on “**voit**” plus que l’on ne “**regarde**”: “Agnès voit le geste de Lucie et sursaute” (p. 10). Lucie n’est pas vue, mais la vision fragmentée de son geste oui.

Il n’y a que Capucine, dans la scène II de l’acte premier, qui mérite un regard attentif et chaleureux de sa mère: “Capucine, ma petite fille, te voilà donc” (p. 14). On a l’impression que comme Agnès n’a pas encore le sentiment de l’avoir perdue, elle se permet de la regarder: “Capucine, ma toute petite! Comme tu es petite et fraîche! Dis-moi que rien ne te manque ici et que la campagne garde les enfants de tout malheur” (p. 22). C’est peut-être le seul moment de détente, de contact physique tendre dans le rapport mère-fille dans le texte car, en ce qui concerne les autres enfants, d’un moment à l’autre ils peuvent devenir des “arbres malfaisants” (p. 22), éloignés des racines, de la maison maternelle.

Dans *Le Temps sauvage* parler est un risque. De la même façon que mère et filles ne se regardent pas, le dialogue est aride, sans spontanéité. En général, les phrases des personnages sont courtes, entrecoupées; il n’y a guère d’adjectifs. La tournure dénonce souvent la difficulté d’énonciation, la gestation difficile de la parole. “Interrompant”, selon ce que nous informent les didascalies, est une des façons de prendre la parole chez les Joncas (p. 11, 13).

À un des moments où Lucie interroge sa mère, la didascalie le souligne: “comme si elle se risquait à poser une question depuis longtemps préparée” (p. 10). Des choses dites ‘à moitié’ (p. 16), beaucoup de silences, des mots adressés à personne — Agnès annonce son voyage “comme si elle parlait à elle-même” (p. 16) — et le désir manifeste de couper la parole aux enfants: (dans cette phrase, l’exclamation substitue symptomatiquement l’interrogation).

Mère et filles reprennent souvent les énoncés les unes des autres et les redressent comme s’il n’y avait aucun échange réel possible:

Hélène — On dirait que tu es en grand deuil.

Agnès — Je suis en grand deuil.

...

Marie — Tu vas partir demain pour toute la journée?

Agnès — Pour toute la journée

...

Marie — ... c’est à cause de ma tante Nathalie?

Agnès, excédée — C’est à cause de tante Nathalie, comme tu dis. (p. 10)

Ou bien leur paroles se heurtent brutalement comme dans le cas des répliques d’Agnès qui rendent impossible le dialogue avec Lucie. Le désir manifeste de couper la parole aux enfants est exprimé

Agnès — Tu me casses la tête avec tes questions! (p. 10)

Agnès — De quoi te mêles-tu! (p. 11)

Agnès — Tu parles beaucoup trop, Lucie (p. 11)

La succession d’agressions verbales entre mère et fille va aboutir à l’expression d’un sentiment d’hostilité totale accompagné, finalement, d’un regard qui annonce déjà une agression physique — “Agnès gifle Lucie” (p. 16). Cela arrive à un des seuls moments où les deux s’approchent physiquement.

Lucie — ... Je ne suis plus une enfant!

Agnès retourne brusquement vers Lucie:

Agnès — Tant pis pour toi. C’est comme si tu me

déclarais la guerre. (p. 11)

C'est justement Lucie celle qui s'insurge contre ce monde de silence et de stagnation. Elle voudrait "aller à l'école, étudier, comprendre" et en plus apprendre à maîtriser la parole: "à la colère qui est dans mon coeur, par exemple, je voudrais l'appeler par son nom" (p. 12). Si elle sait un peu lire et écrire c'est grâce à son père, François.

Hélène par contre, ne parle pas beaucoup. Elle se penche sur sa couture (une façon de ne pas regarder les autres), met l'eau à chauffer pour préparer le thé, passivement, toujours soucieuse des devoirs du foyer, sa façon peut-être de s'approcher, de partager la douleur, d'exprimer sa solidarité silencieuse envers la mère. À 22 ans, appelée "vieille fille" par Lucie, elle veut à tout prix éviter la confrontation — "Je voudrais que personne ne se dispute jamais" (p. 20). Elle "ramasse les débris" (p. 15) du verre cassé par son père pendant une dispute avec Agnès.

L'isolement géographique de la maison renforce sans aucun doute le silence. Hélène constate: "il ne vient jamais personne ici" (p. 12). Il n'est pas question de la parole écrite non plus: "Nous ne recevons jamais de courrier" (p. 13) et les livres sont rares dans une "bibliothèque aux rayons à moitié vides" (p. 9). Lucie se plaint du silence: "Il y a trop de silence dans cette maison. On étouffe" (p. 11) et rêve du bruit à Montréal. Agnès implorera à plusieurs reprises: "Tais-toi, je t'en prie, tais-toi" (p. 13). La parole, le questionnement menacent son univers autant que le Curé et Isabelle, les étrangers. Celle qui devrait apprendre à parler aux enfants ne fait que leur demander le silence...

Le discours d'Agnès est marqué par les arguments catégoriques, les phrases assertives, les ordres: "Je défends de patiner sur la rivière" (p. 14), "Le thé va être froid" (p. 12), "Tu ne devrais pas boire cela" (p. 14), "Demain tu verras, tu ne pourras plus bouger du tout" (p. 14). Impitoyable souvent, typique discours de mère autoritaire. Les didascalies relatives au personnage nous renseignent encore sur son attitude lorsqu'elle pane: "excédée" (p. 10); "interrompant" (p. 11); "très ferme" et "têtue" (p. 12); "hors d'elle" et "sidérée" (p. 12). Il est intéressant d'observer également la question du registre de

langue employé par Agnès. Elle emploie un registre flottant entre le soutenu — “Je déteste que l’on me pose des questions” (p. 11), “Longtemps elle eut un visage d’enfant facile à lire” (p. 16). “Quatre heures de train pour célébrer quelqu’un qui me fut amer et doux” — (p. 11) et le standard, le familier — ces “bêtes qu’on tue, qu’on fraque et qu’on écorche”... (p. 15), passant par le populaire — “De quoi te mêles-tu!” (p. 11). Ce changement n’est pas déterminé par de différents interlocuteurs comme on pourrait supposer. Il est vrai que la langue soutenue apparaît quand elle parle au Curé, mais le même registre est employé quand elle aborde certains sujets en famille, tel que le rapport avec sa soeur. Agnès le fait peut-être sans en avoir conscience, pour tenir les autres à distance, comme quelqu’un qui se veut solennel ou simplement parce qu’elle n’a pas trouvé le ton de son discours maternel, le registre de l’affectivité.

En guise de conclusion: le silence du temps sauvage se perpétuera-t-il?

Bien que le lecteur du *Temps sauvage* ne soit pas encore en mesure d’évaluer l’importance exacte des informations qu’il reçoit dans la scène première de l’acte 1, il est capable de pressentir leur force déterminante pour la suite des événements. Dès le début, il est clair que la tentative d’Agnès de faire arrêter le temps dans un temps sauvage de plénitude, libre, sans corruption — “Une seule chose est claire: c’est ma volonté de vous garder tous ici, dans la montagne, le plus longtemps possible, à l’abri du monde entier, dans une longue enfance sauvage et pure (p. 11) — est vouée à l’échec parce qu’elle n’a pas réussi à retrouver la langue matricielle que ce temps demandait. Au contraire, elle a trouvé le mutisme, les mots qui servent à imposer des règles et n’expriment pas l’intimité, la vie physique, le regard. Ce sont les “mots sauvages” (CHAWAF, 1992: 10) qu’elle aurait dû apprendre à ses enfants qui ainsi auraient beau partir pour devenir “les arbres malfaisants” (p. 22) tellement redoutés par Agnès, car cette langue serait l’espace privilégié de l’enracinement, de l’écriture de la mémoire, de

l'intimité qui attacherait mère et filles à jamais.

La façon de garder le rapport primordial au corps de la mère est, comme le dit Luce Irigaray, de trouver, retrouver, inventer les mots, les phrases, qui disent le rapport le plus archaïque et le plus actuel au corps de la mère, à notre corps, les phrases qui traduisent le lien entre son corps, le nôtre, celui de nos filles” (IRIGARAY, 1987: 31). Cette langue dépasse le verbal et est antérieure à lui; elle est de l'ordre de l'affectif et crée le lien indissoluble qui se perpétue par le regard. Voilà la réponse à la question posée au début de notre réflexion - Pourquoi dans le *Temps sauvage* ce prolongement du corps à corps avec la mère n'est-il pas vu ou vécu par les enfants comme refuge, mais comme prison? — Parce que le silence sur l'essentiel domine la maison d'Agnès et la réciprocité n'est jamais atteinte.

La mère “toute-puissante” du *Temps sauvage* a pu choisir sou mari, délimite l'espace et donne des ordres, mais elle n'est pas finalement si différente de la mère traditionnelle; du point de vue de la dichotomie homme-femme elle se place du côté de la procréation, de l'irrationnel, du privé, de l'artisanat, opposée aux livres, à la ville, au dialogue. En devenant gardienne intransigeante d'une maison isolée, elle est devenue aussi gardienne du mutisme. En empêchant ses enfants de trouver leur langage, elle n'a pas su se raconter elle-même, elle a perdu sa subjectivité. Paradoxalement, jouant des rôles multiples aux yeux de sa famille — “le prêtre et le démon, c'est elle; le pain et le vin, le juge absolu, le coeur et la tête, c'est elle, elle, elle seule!” (p. 25) — Agnès a perdu son identité. Elle s'est enfoncée dans une solitude absolue, ignorant sa propre histoire, ses désirs, son rapport aux autres et au monde. C'est cette femme déchirée qu'Anne Hébert met en scène dans les premiers moments du *Temps sauvage* et une question incontournable s'impose au lecteur — que va -t-elle devenir?

Bibliographie

BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris: Quadriga/ PUF, 1989.

CHAWAF Chantal. *Le Corps et le verbe. La langue en sens inverse*. Paris: Presses de la Renaissance, 1992.

FORRESTIER, Georges. *Introduction à l'analyse des textes classiques*. Paris: Nathan, 1993.

IRIGARAY, Luce. *Le Corps-à-corps avec la mère: sexe et parentés*. Paris: Minuit, 1987.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Éd. Sociales, 1982. p.160.