

**Université de Montréal**

**La théâtralisation du pâtir dans la pièce de théâtre *L'Île de la Demoiselle* et dans le roman *Kamouraska* d'Anne Hébert**

**Par Eve Léger-Bélanger**

**Département des littératures de langue française, Faculté des Arts et des Sciences**

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de maîtrise en littératures de langue française, option recherche

Août, 2013

© Eve Léger-Bélanger, 2013

## RÉSUMÉ

La passion est un élément central dans les œuvres d'Anne Hébert. Chez les personnages hébertiens, la passion se traduit par une rhétorique distinctive: la rhétorique du pâtir. *L'Île de la Demoiselle*, pièce de théâtre radiophonique diffusée en 1974, ainsi que *Kamouraska*, roman publié en 1970, sont des exemples de la construction textuelle du pâtir. Cette forme de souffrance est particulière dans le cas des deux œuvres, car elle semble à la fois subie et voulue par les protagonistes. Notre mémoire porte sur un outil de théâtralisation spécifique, la parole dans le texte, et ce, principalement celle des héroïnes Marguerite de Notron et Elisabeth d'Aulnières. Nous étudions comment le discours construit un pâtir en partie subi, mais aussi maîtrisé et voulu par les protagonistes par le biais de la théâtralisation de la parole. À l'image du théoricien Jean-Pierre Richard, nous effectuons pour chacune des œuvres des microlectures d'extraits, afin de montrer comment le pâtir se déploie dans la parole au fil des phrases. Ces microlectures servent de tremplin à une ouverture sur l'ensemble du texte. Nous appuyant sur la théorie du langage d'Austin, nous analysons le discours, afin de montrer comment il y a performativité de la parole chez les protagonistes, même si les personnages en proie à la passion semblent inactifs. Notre objectif est de montrer comment la mise en scène de la parole est la même dans les deux œuvres.

Mots-clés : Anne Hébert, *Île de la Demoiselle*, *Kamouraska*, pâtir, théâtralisation, discours, performativité de la parole, passion, littérature québécoise

## ABSTRACT

Passion is a vital element in Anne Hebert's work. This passion results in a peculiar rhetoric for the characters: the rhetoric of suffering. *L'Île de la Demoiselle*, theater radio broadcast in 1974, and *Kamouraska*, novel published in 1970, are prime examples of the textual construction of suffering. In the case of those two works, this kind of suffering is distinctive because it seems to be altogether sustained and desired by the protagonists. This master thesis focuses on one specific tool of dramatization, speech, primarily by the main characters Marguerite de Notron and Elisabeth d'Aulnières. We study how the speech builds sustained, mastered and desired suffering of the main characters via dramatization. For each work, we make microlectures, like the theorician Jean-Pierre Richard did, to study how the suffering unfolds in the speech throughout the text. We use the theory of Austin on language to analyze with various textual themes how there is performativity of speech even if the main characters seem inactive. Our goal is to show how speech staging is the same in both works.

Key words: Anne Hébert, *Île de la Demoiselle*, *Kamouraska*, suffering, theatricality, speech, performativity of speech, passion, quebec literature

# Table des matières

Résumé .....	ii
Abstract .....	iii
INTRODUCTION.....	6
1 ANALYSE DE L'ÎLE DE LA DEMOISELLE.....	18
1.1 Microlecture I de <i>L'Île de la Demoiselle</i> .....	18
1.2 Microlecture II de <i>L'Île de la Demoiselle</i> .....	30
1.3 Synthèse et élargissement de l'analyse sur <i>L'Île de la Demoiselle</i> .....	49
1.3.1 Déclinaison de la théâtralisation du pâtir par motifs .....	49
1.3.1.1 Conception du temps par la protagoniste .....	49
1.3.1.2 L'angoisse, symptôme du pâtir .....	51
1.3.1.3 La corporalité .....	53
1.3.1.4 La transformation et la métaphore de l'oiseau.....	55
1.3.1.5 La justice.....	58
1.3.2 La théâtralisation du pâtir.....	61
2 ANALYSE DE <i>KAMOURASKA</i> .....	64
2.1 Microlecture I de <i>Kamouraska</i> .....	64
2.2 Microlecture II de <i>Kamouraska</i> .....	90
2.3 Microlecture III de <i>Kamouraska</i> .....	104
2.4 Synthèse et élargissement de l'analyse sur <i>Kamouraska</i> .....	125
2.4.1 Déclinaison de la théâtralisation du pâtir par motifs .....	125
2.4.1.1 Conception du temps par la protagoniste .....	125
2.4.1.2 Être et paraître multiples .....	126
2.4.1.3 L'angoisse, symptôme du pâtir .....	131
2.4.1.4 La distanciation dans le roman par le jeu avec le genre.....	135
2.4.2 La théâtralisation du pâtir.....	138
CONCLUSION.....	142
BIBLIOGRAPHIE .....	149

## Remerciements

Nous voulons remercier le professeur Micheline Cambron pour avoir accepté la supervision de ce mémoire. Nous lui témoignons une grande reconnaissance pour ses judicieux conseils, pour sa rigueur intellectuelle, pour son aide précieuse dans l'élaboration de ce travail et pour sa disponibilité. Nous remercions aussi Diane Desrosiers, avec qui notre intérêt pour les œuvres d'Anne Hébert s'est initialement développé. Nous remercions enfin notre famille et Ariane Santerre, pour leurs encouragements tout au long de notre rédaction.

## INTRODUCTION

*Caché près de ces lieux, je vous verrai, Madame.  
Renfermez votre amour dans le fond de votre âme.  
Vous n'aurez point pour moi de langage secret :  
J'entendrai des regards que vous croirez muets,  
Racine, Britannicus<sup>1</sup>*

Anne Hébert (1916-2000) est une auteure québécoise surtout renommée pour ses œuvres romanesques et pour ses œuvres poétiques. Parmi ses romans les plus connus, nous comptons *Les Chambres de bois* (1958), *Kamouraska* (1970), *Les Enfants du Sabbat* (1975) et *Les Fous de Bassan* (1982). Dans la poésie, nous trouvons entre autres *Les Songes en équilibre* (1942), *Le Tombeau des rois* (1953) et *Mystère de la parole* (1960). Au cours de sa carrière d'écrivain, Anne Hébert a aussi écrit des scénarios de films, dont *La Canne à pêche* (1959) et *Saint-Denys Garneau* (1960), et a rédigé des adaptations de romans en scénarios, comme *Kamouraska* (1973) et *Les Fous de Bassan* (1987). Le cinéma est une voie particulière de la présentation des textes, puisqu'ils sont écrits dans l'optique de la mise en image de la parole. Les scénarios ont ainsi été composés dans le but d'être vus et entendus. Toutefois, si nous prenons la relation inverse, nous constatons que les romans et que la poésie chez Anne Hébert sont aussi très imagés, même si le texte a été écrit uniquement dans le but initial d'être lu. La dimension visuelle des textes semble passer essentiellement par le biais des nombreuses métaphores qui modulent le récit. Anne Hébert a enfin touché à un autre genre dans son écriture, le genre théâtral, avec des pièces comme *Le Temps sauvage* (1967), *L'Île de la Demoiselle* (1974) et *La Cage* (1990). Le théâtre est aussi un lieu d'écriture où le texte est fait pour être vu et entendu. La pièce *L'Île de la Demoiselle* est cependant particulière, puisque le texte est une pièce radiophonique qui a été écrite pour être entendue. Comme les romans et la poésie, l'écriture de cette pièce est très visuelle, malgré le fait qu'elle ait été rédigée pour la radio.

Dans ce mémoire, nous voulons effectuer un rapprochement entre le théâtre et le roman chez Anne Hébert, afin de découvrir la façon dont le discours présente la souffrance de façon imagée et visuelle, en dépassant la simple dimension métaphorique. Les romans et la poésie d'Anne Hébert ont beaucoup été étudiés par le passé. Le théâtre hébertien a toutefois été

---

<sup>1</sup> Jean Racine, *Britannicus*, acte II, sc. 3, v. 679-682.

quelque peu laissé de côté dans les études critiques. Certes, plusieurs études abordent la théâtralité dans les romans d'Anne Hébert, mais elles n'effectuent pas de lien avec son corpus théâtral. Nous tenterons d'établir le lien entre les deux genres en étudiant la pièce de théâtre *L'Île de la Demoiselle* et le roman *Kamouraska*.

Dans *Qu'est-ce que le théâtre* (2005), Christian Biet et Christophe Triau entendent par « théâtralisation » l'action de rendre dramatique, par la performance, dans un lieu où les *regardants* se manifestent aux *regardés* par des paroles, des signes discursifs et physiques. Le théâtre serait ainsi une performance orale, gestuelle et scénographique<sup>2</sup>. Toujours selon Biet et Triau, les situations de paroles deviennent dès lors artificielles et se disséminent dans le/les discours.

Dans son ouvrage *Le discours littéraire*, Maingueneau complète Biet et Triau en expliquant comment se construit un « ethos discursif » :

Tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit, choix des mots, arguments, gestes, mimiques, regards, posture, parure, etc. sont autant de signes, élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique<sup>3</sup>.

Cet « ethos discursif », qui se développe au sein d'une scène d'énonciation, est dynamique. Ce sont surtout les régularités (réurrences) énonciatives<sup>4</sup> et la gestuelle qui en découle qui en sont le signe. Nous posons l'hypothèse qu'une analyse de la théâtralisation dans le texte est possible par l'entremise de l'étude de l'« ethos discursif ».

Chez Anne Hébert, l'« ethos discursif » est théâtralisé par l'entremise de la souffrance exacerbée dans le discours. À chaque fois, la souffrance a pour source la passion. Le terme « passion » vient de « pathos » qui signifie « état de l'âme agité par une circonstance extérieure, altération »<sup>5</sup>. Cette définition suggère une agitation et un changement susceptibles de modifier le jugement<sup>6</sup> et où les mouvements du corps s'arriment aux mouvements de l'âme<sup>7</sup>. Le mot « pathos », quant à lui, sous-entend, dans son sens initial, le mot

---

<sup>2</sup> C. Biet et C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, p. 536.

<sup>3</sup> D. Maingueneau, *Le Discours littéraire*, p. 204.

<sup>4</sup> D. Maingueneau, *Genèses du discours*, p. 5.

<sup>5</sup> C. Barbaferi, « Rhétorique des passions : résumé du livre *La Rhétorique des passions* par Gisèle Mathieu-Castellani », p. 1.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>7</sup> L. Desjardins, *Le Corps parlant : savoirs et représentations des passions au XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 63.

« souffrance ». Le « pâtir » peut être défini comme le fait d'éprouver de la souffrance. La définition du « pâtir » peut aussi prendre le sens de « souffrir, éprouver de la peine, du dommage à cause de...; subir les conséquences fâcheuses, pénibles de... »<sup>8</sup>. Anciennement, le terme avait aussi pour sens le fait d' « être dans un état passif, de contemplation, d'inaction »<sup>9</sup>.

Dans les écrits hébertiens, le langage des personnages semble participer à l'élaboration d'un processus de théâtralisation, soit « l'action de donner un caractère théâtral [voire] exagéré de manière esthétique »<sup>10</sup>. Parallèlement, en s'appuyant sur la passion, Anne Hébert élaborerait dans ses œuvres une mise en texte du « pâtir » qui traduirait une forme singulière de souffrance impliquant le fait de subir, d'être puni ou d'être victime. Nous désirons lier la théâtralisation à la souffrance du texte en étudiant la théâtralisation du pâtir dans deux œuvres hébertiennes : *L'Île de la Demoiselle* et dans *Kamouraska*.

## A- Outils théoriques

Notre mémoire se fonde sur divers modèles théoriques. Notre modèle principal est Jean-Pierre Richard et ses microlectures :

Microlectures : petites lectures? Lecture du petit? Les deux choses à la fois sans doute. Ce titre voudrait indiquer, en tout cas, que par rapport aux études qui les ont précédées celles-ci opèrent comme un changement d'échelle. Elle visent, dans l'œuvre lue, des unités beaucoup moins vastes : ainsi la valeur singulière d'un motif, la place d'une scène, ou d'une image, la texture d'un petit morceau détaché de texte, ou même le fonctionnement d'un mot<sup>11</sup>.

Dans la même optique, notre mémoire se concentrera sur quelques extraits des deux œuvres. En effet, les études sur *L'Île de la Demoiselle* et *Kamouraska* effectuent, pour la plupart, des survols des œuvres en entier, sans s'attarder au discours dans le détail. Nous avons donc tenté une nouvelle approche par l'analyse de quelques extraits, afin d'y découvrir la théâtralisation du pâtir dans le détail. Pour nous, comme pour Richard :

La lecture n'[est] plus de l'ordre d'un parcours, ni d'un survol : elle relève plutôt d'une insistance, d'une lenteur, d'un vœu de myopie. Elle fait confiance au détail, ce grain de texte. Elle restreint l'espace de son sol, ou, comme on dit en tauromachie, de son terrain<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Définition « pâtir », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> A. Viala, *Histoire du théâtre*, p. 14.

<sup>11</sup> J.-P. Richard, *Microlecture*, p. 7.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 7.

Nous avons aussi été influencés par des ouvrages portant sur la théorie du langage, puisque l'objet même de notre étude est le discours. L'ouvrage *Quand dire c'est faire* de J.L. Austin est l'un des piliers théoriques qui nous a permis de tisser notre analyse à cause de son objectif de « découvrir tout ce que nous pouvons accomplir par la parole »<sup>13</sup>. Pour étudier le langage, Austin se fonde sur la phénoménologie linguistique, une « philosophie qui traite du langage en vue d'en étudier les phénomènes »<sup>14</sup>. Cet ouvrage propose des pistes qui s'appliquent à notre propre questionnement : « En quel sens dire une chose, est-ce la faire? En quel sens faisons-nous quelque chose en disant quelque chose? (Et peut-être aussi, ce qui est un autre cas : en quel sens faisons-nous quelque chose *par* le fait de dire quelque chose?) »<sup>15</sup>. S'ajoute à cet ouvrage clé de l'analyse du langage, celui de Violaine de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, qui nous a permis d'étudier l'interaction, « la réaction réciproque de deux phénomènes l'un sur l'autre »<sup>16</sup>, dans les œuvres et surtout dans *L'Île de la Demoiselle*.

Nous nous sommes enfin inspirés d'un philosophe, Jean-Paul Sartre, et plus particulièrement de son essai *Esquisse d'une théorie des émotions*. C'est par la combinaison de son approche de l'émotion, arrimée à celle plus théorique du langage développée par Austin et de Nuchèze, que nous avons pu élaborer notre propre pensée.

## **B- La théâtralisation du pâtir dans *L'Île de la Demoiselle* et dans *Kamouraska***

Nous désirons donc analyser la représentation textuelle théâtralisée du pâtir à travers deux œuvres d'Anne Hébert : la pièce de théâtre *L'Île de la Demoiselle* et le roman *Kamouraska*. Nous nous attacherons au discours des deux protagonistes qui sont respectivement Marguerite de Notron et Elisabeth D'Aulnières. Le « pâtir » nous semble revêtir dans ces œuvres des modalités langagières particulières puisqu'il semble à la fois subi et voulu par les héroïnes. En effet, il semblerait que le discours témoigne, dans les deux textes, d'une théâtralisation qui permet, justement, de se réapproprier le pâtir.

De quelle façon la souffrance se donne-t-elle à voir dans le texte ? Comment le pâtir prend-il forme et se manifeste-t-il sur le plan textuel ? Pour répondre à ces interrogations, nous

---

<sup>13</sup> J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, p. 18.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>16</sup> Définition « interaction », Dictionnaire *Le Larousse*, [www.larousse.fr/dictionnaires/francais/interaction/43595](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/interaction/43595).

analyserons le discours des deux protagonistes. Nous tenterons ainsi de dégager la façon dont la théâtralisation du « pâtir » se déploie dans leur discours.

La première partie de ce mémoire sera consacrée à la pièce de théâtre radiophonique *L'Île de la Demoiselle*. Nous analyserons la pièce en nous concentrant sur la théâtralisation du langage telle que nous la découvrons dans tout le texte, tant dans les discours des personnages que dans les didascalies. L'étude de la pièce servira d'assise à la seconde partie du mémoire qui porte sur le roman *Kamouraska*. Nous posons l'hypothèse que le langage y joue un rôle similaire à celui qu'il joue dans *L'Île de la Demoiselle*, car la mise en scène de la parole semble y relever d'une structure textuelle semblable. Ainsi, malgré la différence générique, nous retrouverions dans les deux œuvres le même type de construction de la théâtralisation du « pâtir ».

*L'Île de la Demoiselle* est une pièce de théâtre radiophonique comportant deux parties subdivisées en 32 séquences. La pièce met en scène une jeune fille, Marguerite, qui s'embarque pour la Nouvelle-France avec sa bonne, Charlotte. Marguerite tombe passionnément amoureuse de Nicolas qu'elle a entrevu sur le pont, même si le capitaine, Roberval, l'a confinée à ses quartiers, afin de la garder uniquement pour lui. Furieux, Roberval abandonne Marguerite et sa bonne sur une île déserte, l'Île des Démon. Nicolas fuit le bateau et rejoint sa bien-aimée. L'euphorie de la passion est brève; tous les malheurs s'abattent alors sur le jeune couple et sur la bonne, comme si un châtiment punissait la passion dévorante de Marguerite. Nicolas meurt, la bonne meurt et un nouveau-né, fruit de l'union des deux amants, meurt aussi. À la fin de la pièce, la protagoniste est rescapée par des marins. Le châtiment lié à la fatalité de la passion est alors rompu.

*Kamouraska* est un roman qui présente le récit d'une femme, Elisabeth Rolland, qui veille sur son mari mourant. Or, cette présence de la mort dans la maison de la rue du Parloir éveille chez la protagoniste les souvenirs d'un premier mariage avec le seigneur de Kamouraska, Antoine Tassy. Elisabeth, à l'époque, était tombée passionnément amoureuse du docteur George Nelson et était devenue sa maîtresse. Elisabeth et son amant en viendront à planifier le meurtre du mari. George commettra finalement le crime, mais devra fuir aux États-Unis, laissant Elisabeth seule face à la justice. Le récit fait des bonds constants entre le présent et le passé. La narration faite par Elisabeth passera ainsi du présent de la rue du Parloir, avec le mari mourant, au passé mettant en lumière des souvenirs d'enfance, des souvenirs de la vie

avec son premier mari, Antoine Tassy, ainsi que des souvenirs à propos de la rencontre de l'amant, de la planification du meurtre d'Antoine et du procès qui s'ensuivit. S'ajoutent à la narration d'Elisabeth quelques épisodes de cauchemars au présent. Les souvenirs et les cauchemars s'entremêlent ainsi au présent de la rue du Parloir.

Les deux œuvres choisies pour notre étude présentent des similitudes quant aux histoires racontées et quant au caractère des héroïnes. En effet, les protagonistes, deux jeunes femmes de la bonne société, sont soumises à un destin « malheureux » avec un homme qu'elles n'aiment pas. Elles tombent alors passionnément amoureuses d'un autre jeune homme. Les deux héroïnes défieront l'autorité à tous les niveaux, afin de pouvoir être avec l'homme aimé, source de la passion. Cette passion ne sera toutefois pas que positive, puisqu'il en découlera, dans les deux cas, une sorte de « châtement » par la perte de l'amour. Marguerite subira la mort de son amant Nicolas. Elisabeth perdra aussi son amant qui fuira aux États-Unis. Nous tenterons toutefois de dépasser ces simples rapprochements entre les récits et thématiques, afin de montrer la façon dont la théâtralisation du pâtre est la même dans le discours des deux protagonistes. Il est important de remarquer que *Kamouraska* est paru avant *L'Île de la Demoiselle*. Nous voulons montrer comment les outils de théâtralisation du pâtre qui se déploient dans la pièce de théâtre étaient déjà tous en place dans le roman, quelques années auparavant.

### **C-État présent de la critique hébertienne sur le théâtre et sur la théâtralisation**

Peu d'articles portent sur le théâtre d'Anne Hébert. La plupart des articles sur *L'Île de la Demoiselle* sont des résumés sociohistoriques du récit, qui proposent tout de même quelques voies d'analyses possibles. Trois articles, essentiellement issus d'approches historiques et féministes, nous ont permis de mieux définir notre approche : « History and Herstory in *L'Île de la Demoiselle* »<sup>17</sup> par Roseanna Dufault, « Le pouvoir masculin contrarié : La confrontation entre la femme et l'histoire dans *La cage* et *L'Île de la Demoiselle* d'Anne Hébert »<sup>18</sup> par Mélissa McKay et « Le parti du conte »<sup>19</sup> par Micheline Cambron.

---

<sup>17</sup> DUFAULT, Roseanna. «History and Herstory in *L'Île de la Demoiselle*», dans *The Art and Genius of Anne Hébert: Essays on Her Works: Night and the Day are One*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, p. 179-186. 2001.

<sup>18</sup> MCKAY, Melissa, « Le pouvoir masculin contrarié : la confrontation entre la femme et l'histoire dans *La cage* et *L'Île de la Demoiselle* d'Anne Hébert », *Études francophones*, vol. XIII, no 1, printemps 1998, p. 19-28

<sup>19</sup> CAMBRON, Micheline. « *Le parti du conte* », *Jeu : revue de théâtre*, no 60, 1991, p. 201-203.

Le premier article comporte certaines pistes, tant rhétoriques que thématiques, que nous avons approfondies dans notre mémoire. L'étude de Dufault aborde brièvement une notion qui va dans le sens de notre hypothèse de départ : Marguerite serait une victime, mais non passive, puisqu'elle défie les conventions dites masculines. En outre, Dufault met en lumière dans son étude divers éléments plus techniques, comme le fait que *L'Île de la Demoiselle* est divisée en deux parties comportant un nombre égal de séquences et qu'il y a présence de dialogues succincts et animés qui entrent en opposition avec les soliloques. Nous nous sommes appuyé sur cette analyse technique, afin de mettre en place le vocabulaire de notre propre étude.

La seconde étude, de Mélissa McKay, est la seule qui établit, quoique brièvement, un lien entre *L'Île de la Demoiselle* et *Kamouraska*. Les diverses pistes d'analyse exposées par McKay ne sont toutefois pas appuyées sur des exemples. Nous visons à dépasser le rapprochement étroitement thématique qu'elle établit pour en arriver à un rapprochement discursif entre les deux œuvres, en restant très près du corps du texte. Dans son article, McKay problématise la notion de dualité qui est souvent associée aux écrits d'Anne Hébert. Elle lance quelques idées à propos du dépassement par la protagoniste de son statut de victime.

Le troisième article, celui de Micheline Cambron, est un compte-rendu de la pièce qui met de l'avant certaines voies possibles pour l'analyse telles la cruauté du châtement subi, l'accent mis sur la présence des bêtes et l'importance du délire chez la protagoniste. Nous avons aussi retenu la façon dont Cambron traite du temps dans la pièce en l'associant au conte et à la légende.

Quoique *Kamouraska* ait beaucoup été étudié par le passé, nous n'avons trouvé que quelques analyses qui s'attardent à la théâtralisation dans le roman. L'article d'Henri Servin, intitulé « Une lecture du corps dans *Kamouraska* »<sup>20</sup>, nous a suggéré certaines pistes pour notre propre analyse stylistique. La thèse de Servin est que l'être, dans le roman *Kamouraska*, se traduit par le biais de la chair<sup>21</sup>, qui plus est, par une chair profondément torturée, puisque le corps y est toujours synonyme d'âme<sup>22</sup>. Le corps, selon Servin, est donc le reflet de la passion qui anime Elisabeth. L'auteur va dans le sens de notre approche en restant très près du texte,

---

<sup>20</sup> SERVIN, Henri. « Une lecture du corps dans *Kamouraska* », *Quebec Studies*, vol. IV, 1986, p. 184-193.

<sup>21</sup> H. Servin, « Une lecture du corps dans *Kamouraska* », p. 192.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 186.

ce qui lui permet, par l'identification des champs lexicaux, de distinguer divers motifs dans le roman, tels la maladie et le péché. Il se dégage de cette étude une idée que nous creuserons: la souffrance est quelque chose qui se donne à voir dans le roman par la violence du corps mutilé. En outre, Servin exploite le motif textuel de la religion qui gravite autour de la souffrance corporelle : « Elisabeth nous présente l'image de l'être martyr par excellence »<sup>23</sup>. Nous problématiserons toutefois cette proposition en tentant de montrer comment Elisabeth choisit en partie de vivre ce qu'elle vit et ne subit pas totalement son destin en tant que « martyre ».

À l'instar de Servin, Sébastien Hamel, dans son mémoire de maîtrise *La Rhétorique de l'extrême*<sup>24</sup>, entame une analyse stylistique de l'œuvre d'Anne Hébert en se penchant sur une figure particulière : l'oxymore. Hamel se concentre surtout sur les oppositions binaires présentes dans les œuvres d'Anne Hébert. Celles-ci correspondent dans son mémoire à une vision manichéenne du monde<sup>25</sup>. Nous reprendrons particulièrement de ce mémoire l'étude des procédés hyperboliques dans l'œuvre hébertienne. Hamel aborde par ailleurs directement, quoique brièvement, la notion de théâtralité dans son mémoire en analysant l'être et le paraître chez la narratrice<sup>26</sup>, relation qui est l'un des piliers de notre propre approche de *Kamouraska*. Nous tenterons de dépasser toutefois la seule étude de l'oxymore et des figures d'opposition, pour en venir à analyser un ensemble divers de procédés qui, dans le discours, construisent la théâtralisation tels les allégories, les hyperboles, les images, l'accumulation et la prosopopée. Nous étudierons aussi les temps de verbes, les types de verbes, la ponctuation et les pronoms.

Plusieurs études touchent, de près ou de loin, le thème du théâtre dans l'œuvre d'Anne Hébert. Nous en avons retenu quatre qui sont particulièrement pertinentes pour ce projet de recherche : un chapitre tiré de l'ouvrage *La quête d'équilibre dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*<sup>27</sup> de Serge Thériault ainsi que les articles « *Kamouraska*, la fausse représentation démasquée »<sup>28</sup> par Françoise Maccabée, « La représentation du corps chez

---

<sup>23</sup> H. Servin, « Une lecture du corps dans *Kamouraska* », p. 186.

<sup>24</sup> HAMEL, Sébastien. *La Rhétorique de l'extrême chez Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1996.

<sup>25</sup> S. Hamel, *La rhétorique de l'extrême*, p. 22.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>27</sup> THÉRIAULT, Serge A. *La Quête d'équilibre dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Hull, Éditions Asticou, 1980, p. 87-142.

<sup>28</sup> MACCABÉE, Françoise. « *Kamouraska*, « la fausse représentation démasquée », *Voix et images*, vol. IV, no 3, p. 460-478.

Anne Hébert »<sup>29</sup> par Gaëtan Brulotte et enfin « Le monologue intérieur narratif »<sup>30</sup> par Louis Francoeur.

Le chapitre de Thériault qui porte sur *Kamouraska* est une bonne introduction à la présence du théâtre dans le roman. Thériault se concentre essentiellement sur le(s) discours dans le roman en passant par une analyse de l'osmose entre thèmes et structure dans le roman. Thériault analyse aussi la façon dont « nous pouvons détecter dans l'œuvre une sous-structure qui est celle de la pièce de théâtre »<sup>31</sup> qui implique des comédiens, une scène, des costumes, des spectateurs et un mouvement constant<sup>32</sup>. Thériault commente par ailleurs la stratégie de construction du roman : « Le récit se développe de manière à faire prédominer l'émotion tragique »<sup>33</sup>. Cette tragédie interne que vit la protagoniste serait, entre autres, causée par l'obligation de se conformer à la morale de son époque<sup>34</sup>. La protagoniste a peur et ne veut pas être accusée d'adultère, voire d'assassinat par ses pairs. C'est pourquoi Elisabeth ferait passer sa passion pour une maladie. Un peu plus loin dans son ouvrage, Thériault développe sa réflexion à propos du tragique dans le roman :

On a déjà insisté sur la dimension pathétique du discours d'Anne Hébert et on a signalé que la romancière ne recherche pas tant les développements dramatiques (centrés sur l'action des personnages) que les synthèses de sens où se profile une parole capable de modifier l'être intime<sup>35</sup>.

L'analyse du corps souffrant devient alors digne d'intérêt, afin de déceler les marques qui trahissent la passion, intériorisée seulement en partie. Thériault explique également comment Elisabeth nous communique un discours chargé de *pathos* :

Une émotion est dite esthétique (poétique), lorsqu'elle est dégagée de tout pathos et qu'elle ne favorise pas l'alternance des affects positifs et négatifs. Aussi, quand Anne Hébert affirme qu'*Antoine (est) multiplié à l'infini (extension), comme écrasé au pilon, réduit en fines particules (récession)*, l'on voit que l'émotion poétique et la comparaison se chargent de pathos de manière à susciter l'émotion tragique du lecteur<sup>36</sup>.

---

<sup>29</sup> BRULOTTE, Gaëtan. « La représentation du corps souffrant chez Anne Hébert », dans *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre*, Montréal, éditions de l'Hexagone, 1997, p. 149-161.

<sup>30</sup> FRANCOEUR, Louis. « Le Monologue intérieur narratif », *Études littéraires*, n°9, 1976, p. 341-365 p.

<sup>31</sup> S. Thériault, *La Quête d'équilibre dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, p. 107.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 117.

Nous tenterons de pousser plus loin cette constatation en dégagant de notre propre analyse la façon dont l'« émotion tragique du lecteur » se met en place.

Les autres articles retenus portent essentiellement sur la gestuelle. Ces articles n'abordent pas la question de la contribution du discours des personnages à la théâtralité dans le roman. Tout comme Thériault, Maccabée étudie l'univers théâtral dans *Kamouraska*. Cet article présente les divers types de scènes mises en place dans le roman, telles la scène familiale, la scène conjugale et la scène passionnelle. En outre, il y est question du rôle de spectateur dévolu au lecteur, quoique cet aspect ne soit pas vraiment explicité et problématisé par Maccabée. Est-il question d'un spectateur intra ou extra diégétique? Malgré cette légère confusion, l'approche pragmatique a retenu notre attention. Le dernier point que nous retenons de cet article est l'attention portée par Maccabée à l'utilisation de l'hyperbole, qui traduirait l'exagération des émotions, afin de manipuler le spectateur. L'exagération des émotions fait d'ailleurs partie, rappelons-le, du processus de théâtralisation.

Gaëtan Brulotte vient enrichir la réflexion sur la théâtralité chez Anne Hébert en étudiant ce qu'il nomme le « théâtre des émotions », en relation avec la corporalité. Brulotte affirme, comme Servin et Maccabée, que la violence est au fondement des œuvres d'Anne Hébert et que celle-ci se traduit par une gestuelle d'interaction : « le geste y domine sur la parole, laquelle d'ailleurs, par sa violence illocutoire et perlocutoire, se rapproche du gestuel [...] l'être hébertien vit un malaise interactionnel foncier »<sup>37</sup>. L'œuvre d'Anne Hébert y est présentée comme étant un monde de gestes.

Louis Francoeur étudie, quant à lui, la façon dont se construit le monologue intérieur « protéiforme »<sup>38</sup>. Il se questionne sur l'utilisation du monologue intérieur : quels sont les notions d'émetteur et de récepteur, la sémantique, la pragmatique, etc. Cette étude théorique, qui s'appuie à plusieurs reprises sur *Kamouraska*, est la seule qui s'intéresse à la notion d'acte de langage, puisqu'elle s'intéresse à la nature du discours. Cependant, Francoeur lie le monologue dans *Kamouraska* surtout à la poésie lyrique tandis que nous ferons plutôt l'hypothèse que le monologue vient enrichir la théâtralisation dans le roman.

Comme la problématique de départ de ce mémoire se fonde sur la notion de « pâtir » et sur celle de la souffrance, il paraît inévitable de toucher à la question du religieux et surtout

---

<sup>37</sup> G. Brulotte, « La représentation du corps souffrant chez Anne Hébert », p. 154.

<sup>38</sup> L. Francoeur, « Le monologue intérieur narratif », p. 341.

des signes religieux. De nombreuses études portent sur l'intertexte biblique dans l'œuvre d'Anne Hébert. La thèse de doctorat *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert* d'Adela Elena Gligor, qui porte sur une analyse intertextuelle entre la bible et *Kamouraska*, dresse un panorama complet de la présence de la religion chrétienne, de la morale qui en découle et des mythes qui y sont liés. Dans la première partie de sa thèse, Gligor présente les mêmes motifs religieux que ceux identifiés par Servin, tels le corps mutilé et l'image du martyr; motifs qui nous intéresseront dans notre étude du pâtir. Dans la troisième partie de sa thèse, Gligor en vient à dépasser l'étude d'Hamel sur les dualités dans l'œuvre d'Anne Hébert en soutenant que celle-ci témoignerait d'un certain dualisme, mais dépasserait la vision manichéenne du monde par une multiplication des doubles qui sont souvent reliés entre eux. Nous tenterons cependant dans notre mémoire de dissocier le mot « pâtir » de son simple côté religieux, puisque cette facette a beaucoup été étudiée par le passé. Dans notre mémoire, le « pâtir » sera ainsi plutôt mis en lien avec la théâtralisation.

L'ensemble des articles qui touchent notre problématique se base sur un survol des œuvres. Il nous semble que ces études, tant sur *L'Île de la Demoiselle* que sur *Kamouraska*, s'éloignent souvent du corps même des textes, la pensée critique en venant à prendre toute la place au détriment du texte. Les exemples semblent également, pour le lecteur, quelque peu épars et sélectionnés. Pour notre mémoire, nous avons choisi une approche par le biais des microlectures, afin de construire une argumentation tissée de près avec les œuvres.

#### **D- Plan de l'analyse de la théâtralisation du pâtir dans *L'Île de la Demoiselle* et dans *Kamouraska***

La théâtralisation passe par un ordre pragmatique, l'horizon pragmatique étant la façon dont le langage agit à l'intérieur du texte. Nous nous intéresserons de ce fait à la façon dont les actes de langage en viennent à donner une dimension théâtrale à la parole, et ce, indépendamment de la représentation. Afin d'étudier le déploiement de la théâtralisation du pâtir dans le texte, nous analyserons dans un premier temps la pièce de théâtre *L'Île de la Demoiselle*. Nous effectuerons une microlecture très détaillée de deux extraits de la pièce, afin de voir quels sont les outils de la théâtralisation du pâtir qui s'actualisent dans l'œuvre. À l'image de Jean-Pierre Richard, notre analyse se fera phrase par phrase, au fil de l'évolution du texte. Nous pourrons ainsi déceler les éléments de théâtralisation dans la matière même des

mots. Les deux extraits de *L'Île de la Demoiselle* ont été choisis en tant que canevas représentatifs de la théâtralisation du pâtir dans le discours. Une synthèse et une ouverture sur l'ensemble de la pièce de théâtre seront alors effectuées, afin de voir le déploiement de la théâtralisation du pâtir dans toute la pièce. Une fois ces balises posées, nous étudierons un peu plus brièvement trois extraits de *Kamouraska*, afin de déterminer si les mêmes outils de théâtralisation du pâtir sont employés dans le roman. Le premier extrait analysé sera l'incipit, pour voir si tous les outils qui traduisent la théâtralisation du pâtir sont déjà mis en place dès le début du roman<sup>39</sup>. Le second extrait que nous étudierons présente un songe de Mme Rolland, qui se repose depuis un moment déjà. La protagoniste vit ce songe, qui renvoie à un discours exacerbé. Le discours du songe est très présent dans le roman, d'où le choix de son analyse dans la deuxième microlecture de *Kamouraska*. Enfin, le dernier extrait choisi pour l'étude de *Kamouraska* est la scène où Elisabeth et George Nelson travestissent Aurélie. La thématique théâtrale de la scène a déjà été étudiée par le passé. Nous voulons reprendre cette scène qui a pour thème le théâtre, et en étudier le discours, afin de voir s'il y a une théâtralisation du texte dans sa forme. Une ouverture sur l'ensemble du roman sera alors possible, afin d'effectuer une saisie synthétique des éléments de théâtralisation qui reviennent dans l'œuvre. Nous pourrions alors déterminer si, dans *Kamouraska*, les éléments qui renvoient à la théâtralisation du pâtir se profilent de la même manière, ou non, que dans *L'Île de la Demoiselle*.

---

<sup>39</sup> Hypothèse de Duchet dans C. Duchet, « Pour une socio-critique ou variation sur un incipit », p. 5-14.

# 1 ANALYSE DE L'ÎLE DE LA DEMOISELLE

## 1.1 Microlecture I de L'Île de la Demoiselle

Le premier extrait que nous avons retenu est la séquence neuf de la première partie<sup>40</sup> de la pièce. À ce moment du récit, Marguerite est confinée, sur l'ordre du capitaine Roberval, dans ses quartiers pour le reste de la traversée. Ce passage est le premier commentaire de Marguerite suite à sa rencontre avec Nicolas, source de sa passion. Cet extrait est assez bref puisqu'il comporte uniquement un monologue de Marguerite et une courte réponse de Charlotte. Nous assistons dans ce passage au premier long monologue de la jeune fille, mais non au dernier, puisque ces monologues ou longues prises de parole par Marguerite dans les dialogues, avec souvent des commentaires plus brefs de la part des autres personnages, seront omniprésents à partir de cette séquence. Nous avons donc déterminé qu'une « analyse séquentielle »<sup>41</sup> détaillée de ce langage expansif par la protagoniste, avec une courte réponse d'un autre personnage, était à propos, afin de déployer les lignes de forces de la représentation textuelle du pâti. Nous pourrions ainsi « déceler dans la successivité la plus exacte du texte les forces génératrices d'une forme, et de sa rupture, c'est-à-dire de son passage continu en d'autres formes, elles-mêmes liées à toute une suite attendue, tout un horizon désiré »<sup>42</sup>.

Le monologue de Marguerite s'amorce par une phrase interrogative qui met en place le sentiment confus de la protagoniste par rapport à la réalité et son manque d'ancrage dans le temps concret : « Combien de jours et de mois? ». Cette phrase courte, qui débute par un adverbe quantitatif, ne comporte pas de verbe et les deux noms employés, soit « jours » et « mois » renvoient à des intervalles de temps. Il y a par ces deux noms passage d'un laps de temps plus court à une durée plus longue. Par ailleurs, l'interrogation qui sert d'introduction au monologue est rhétorique puisqu'il ne semble pas y avoir de destinataire à cette question. Nous pouvons retenir de cette phrase qui amorce le monologue trois choses : la durée qui s'allonge, l'absence de sujet et l'absence de verbe d'action.

---

<sup>40</sup> A. Hébert, *Île de la Demoiselle*, p. 156-157.

<sup>41</sup> J.-P. Richard, *Microlectures*, p. 10.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 11.

La seconde courte phrase de Marguerite fait écho à la première : « Je ne sais plus compter ». Le temps n'est ainsi pas comptabilisable, mais semble plutôt être un intervalle flou. Cette phrase négative, d'une composition simple, sujet, verbe, complément, introduit dans le discours le pronom personnel « je » et donc un sujet qui est la protagoniste. Par ailleurs, le verbe « savoir », employé au présent, sous-entend une connaissance intellectuelle et non une action concrète sur le monde tangible. La négation met également l'accent sur la perte de repères par rapport au temps. Le sujet confus n'est ainsi pas ancré dans un temps défini.

La négation se poursuit dans le discours, mais cette fois avec l'impossibilité d'action : « L'espace ici est si réduit que je ne puis étirer mes deux bras ». L'« espace réduit » est en contraste avec le temps sans limites. Par ailleurs, le verbe « étirer » implique une action physique. Or, comme la phrase est négative, le verbe d'action sert ici à montrer l'état d'inaction corporelle de la protagoniste; l'action traduite par le langage devient inaction. Nous assistons ainsi jusqu'à présent, dans le monologue, à la description d'une absence d'action ou à une négation de l'action. Le sujet quant à lui, introduit par la mention des « bras » dans la phrase précédente, devient un être avec une corporalité. Nous remarquons aussi le déterminant possessif « mes » s'ajoutant au pronom personnel à la première personne du singulier, ce qui marque la présence du sujet.

La brève phrase déclarative suivante, qui exploite la figure de la comparaison, pose une gradation par rapport à la phrase précédente : « Le mur tout autour de moi me serre comme un étau ». L'angoisse de Marguerite se traduit par la perception physique de l'étouffement grâce à la comparaison qui illustre cette sensation d'oppression. Nous avons encore une fois la présence dans la même phrase d'un pronom personnel et d'un déterminant possessif, ce qui porte à cinq les occurrences de la première personne du singulier en quatre phrases. L'image de l'étau met également en relief la dimension mécanique du mouvement qui comprime la protagoniste tant au niveau physique qu'intellectuel : l'étau a pour fonction de mettre en place et d'ancrer un objet. L'espace confiné de la phrase précédente devient réduit à un point précis, par « l'étau ». C'est un élément externe au personnage qui a un impact sur Marguerite puisque c'est le mur qui accomplit l'action de « serrer ». Nous remarquons, en conséquence, que la première action faite concrètement au présent, dans le monologue, est accomplie par le mur et non par la protagoniste.

Le temps qui s'allonge avec l'impossibilité de s'y orienter est par la suite encore une fois le contrepoint de l'espace réduit : « La nuit dernière, ou la nuit d'avant, je ne sais plus, il était là, derrière la cloison ». Nous assistons à un retour de l'interrogation initiale par la non-définition du temps écoulé; l'indétermination du temps prend ainsi de l'ampleur dans le discours. La notion de barrière, de séparation entre la source de la passion et le personnage subissant cette passion, est par ailleurs introduite par le mot « cloison ». Nous observons en outre une deuxième occurrence, dans le monologue, du verbe « savoir » au présent de la première personne du singulier, et ce, avec encore une fois une négation : « je ne sais plus ». Cette répétition crée une insistance sur la non-connaissance. Nous posons l'hypothèse que le manque d'ancrage dans le temps est une révélation de l'émotion vécue par Marguerite : « Ainsi l'origine de l'émotion [...] est une dégradation spontanée et vécue de la conscience en face du monde »<sup>43</sup>. Le manque d'ancrage dans le temps serait ainsi un effet de la passion chez Marguerite qui n'a plus de repères temporels, son seul repère étant à présent Nicolas. La phrase du monologue introduit par ailleurs un nouveau temps de verbe dans le discours, l'imparfait. Marguerite s'exprime à propos d'un événement déjà survenu, quoique cela éveille tout de même en elle des émotions dans le présent de l'énonciation. De plus, notons que la phrase ici analysée est plus longue que les précédentes. Les quatre virgules employées lui donnent toutefois un caractère haché au point de vue du rythme. Nous remarquons également l'apparition du premier pronom personnel à la troisième personne du singulier, « il », en contraste avec les six pronoms ou déterminants personnels à la première personne du singulier déjà présents dans le discours. Ce « il » introduit d'ailleurs le premier verbe d'état à l'imparfait, « était », dans un monologue où les temps de verbe étaient jusqu'alors à l'indicatif présent. Nous relevons à nouveau que les actions effectives ne sont pas accomplies par Marguerite, mais par des éléments externes tels le « mur » ou le « il ». La protagoniste, quant à elle, est le sujet de verbes d'état ou d'action, avec négation.

Nous assistons ensuite au retour de phrases courtes dans le discours, sans ponctuation interne : « J'entendais sa respiration à travers les planches mal jointes ». Cette phrase sert d'introduction à une série de comparaisons entre le « je » et les autres sujets. Le verbe à l'imparfait employé est, comme pour le verbe « savoir », un verbe qui n'implique pas d'action

---

<sup>43</sup> J.-P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 100.

de la part du sujet. La présence de l'autre apparue à la cinquième phrase est palpable dans cette phrase grâce au déterminant possessif « sa ». La phrase met également de l'avant une sensation, l'ouïe, puisque Marguerite perçoit la respiration de Nicolas.

L'effet syncope, présent en début de monologue, réapparaît dans la septième phrase avec l'occurrence de deux virgules : « J'ai collé mon corps sur la cloison, tout contre son corps à lui, de l'autre côté ». Nous constatons dans cette phrase la première utilisation de la préposition « contre » qui reviendra plusieurs fois dans la phrase suivante; nous passons ainsi de la sensation auditive à celle du toucher en miroir. Nous remarquons en outre la seconde présence dans le monologue du mot « cloison » déjà apparu dans la cinquième phrase. La cloison entre les deux personnages a un caractère double, car elle les unit et les sépare. Nous constatons aussi qu'il est ici question d'un verbe d'action au passé : l'action est terminée au présent. Le langage rend ainsi compte de l'acte de la protagoniste, mais au passé composé. Le premier verbe d'action accomplie par Marguerite sera donc « j'ai collé » et prendra une valeur illocutoire, car il implique un effet physique du personnage dans le monde et non un état comme « entendre » ou « savoir ». La phrase révèle aussi le caractère sexuel du « il », le « lui » objet du désir, et nous permet de comprendre que ce pronom désigne un homme. La première action accomplie par Marguerite est ainsi accomplie pour répondre à ce désir.

S'enchaînent alors une série de répétitions qui mettent l'accent sur le besoin de réciprocité ressenti par Marguerite à l'égard de la source de sa passion, Nicolas : « Mes jambes contre ses jambes, mon ventre contre son ventre, mes seins contre sa poitrine, ma face contre sa face ». Ce passage met aussi en lumière le besoin presque animal de contact physique de la protagoniste. L'accent est mis sur les diverses parties du corps, la phrase ne comportant aucun verbe. Nous avons par ailleurs remarqué que la phrase ici étudiée possède une structure répétitive : un déterminant possessif à la première personne du singulier suivi d'un nom désignant une partie du corps, la préposition « contre », puis un déterminant possessif à la troisième personne du singulier suivi d'une partie du corps associée à la première. La septième phrase sert ainsi d'introduction à la huitième, partant du plus général pour en venir à décliner des éléments corporels précis. En outre, les phrases sept et huit, par l'emploi de termes comme « contre » revenant cinq fois, mettent en lumière l'effet de miroir entre les deux êtres. Le contact physique serait-il une solution pour atténuer l'angoisse de Marguerite? Nous posons l'hypothèse que oui, même si l'angoisse de la protagoniste ne peut

être effacée par la rencontre avec Nicolas, puisque leur avenir ensemble est incertain et leur relation est interdite par Roberval. L'angoisse, qui est tout de même présente lors de la rencontre avec Nicolas, se perçoit ainsi entre autres par le rythme des phrases. En effet, à l'instar des autres phrases du monologue, la huitième phrase est entrecoupée de virgules, créant un effet de parole saccadée.

La suite joue avec la même thématique corporelle : « J'ai cherché sa bouche, entre les planches, pour lui respirer dedans et pour qu'il respire dans ma bouche à moi ». Nous assistons à la disparition de la préposition « contre » qui jouait avec l'idée de la cloison agissant comme barrière; la protagoniste tente d'abolir cet obstacle. La structure syntaxique demeure toutefois la même que dans le passage précédent avec le terme « bouche » présent deux fois dans la phrase, respectivement avec les déterminants « sa » et « ma », ce qui nous rappelle encore une fois l'effet miroir créé entre les personnages. La structure de cette phrase est semblable à celle de la précédente par son contenu, par l'ordre des termes ainsi que par l'utilisation de virgules créant des pauses dans la prise de parole. Par ailleurs, la respiration entendue dans la sixième phrase, qui impliquait l'ouïe, implique désormais une action de la part des deux personnages puisque tant la protagoniste que le « il » accomplissent le geste. Nous assistons à une évolution par rapport à ce terme « respirer » puisque dans la sixième phrase, la protagoniste entendait seulement la respiration de Nicolas, l'acte de respiration du personnage était externe à Marguerite. Cette fois, l'action de respirer n'est pas perçue depuis l'extérieur, mais est un échange avec l'autre, ce qui implique le sens du toucher. La respiration est ainsi employée dans les trois cas en relation avec autrui.

Le terme « parole », et donc la conscience langagière de la prise de parole, est ensuite introduit dans le monologue : « La moindre parole échangée aurait pu nous perdre tous les deux ». Nous relevons la première utilisation par Marguerite du « nous » qui réunit les deux personnages en un seul mot créant ainsi la fusion attendue, décelable par la structure en miroir montrant de manière implicite l'union voulue, mais impossible. La prise de parole ou plus précisément l'échange de parole, le dialogue, aurait impliqué une action illocutoire de la part de la narratrice soit une intention dans le langage pour que l'autre réagisse aux paroles prononcées. L'action même du langage conscient serait-elle donc fatale? Est-ce au niveau de l'effet perlocutoire, l'effet produit par l'énoncé sur le destinataire, que le problème se trouve? Dès la prise de parole la fatalité de la passion amorce-t-elle son engrenage? Voilà quelques

interrogations pouvant être posées et auxquelles nous tenterons de répondre au fil de notre analyse.

La onzième phrase de Marguerite, qui ne comporte qu'une seule virgule, est l'amorce d'une série de prémices gravitant autour du thème de l'observation ou plutôt du fait d'être épiée : « Tandis que le hublot, dans mon dos me regardait comme un oeil braqué sur moi ». La protagoniste ne semble pas dans l'état d'esprit d'effectuer des phrases totalement cohérentes et grammaticalement complètes. La citation comprend en outre une personnification, soit le hublot « regardant », et une comparaison faite à l'œil qui « braque ». Le verbe « braquer », qui signifie « fixer son regard sur quelqu'un »<sup>44</sup>, nous fait aussi penser à l'image d'une arme prête à tirer sur une personne. Comme pour l'« étai » de la quatrième phrase, nous sommes en présence d'une image d'oppression dirigée contre Marguerite, et ce, en un point de contact précis. Nous remarquons aussi l'utilisation de l'œil, par une métonymie, qui effectue l'action de regarder. Cet œil pourrait être la métonymie du navire dont le hublot est une partie. Nous pensons toutefois que l'œil représente plutôt un humain ou même l'œil de Dieu portant son jugement sur Marguerite qui ne peut y échapper. Le fait de mentionner uniquement l'œil va dans le sens du reste du discours où le corps est constamment nommé à travers ses parties. Nous constatons également que le corps prend une dimension négative après l'utilisation du « nous ». L'œil menaçant, foyer du jugement, fait contraste avec les sensations corporelles positives et voulues tirées par les personnages de leur position en miroir des deux côtés de la cloison. Qui plus est, les parties du corps impliquant le toucher étaient perçues positivement tandis que l'organe représentant la vue est jugé comme étant négatif.

La fin du monologue de la protagoniste est constitué d'une succession de phrases courtes. La première d'entre elles, « Il me surveillait », emploie le pronom « il ». Le même agencement de termes est ensuite repris, mais en devenant un complément d'objet direct du verbe principal affirmant une certitude : « Je suis sûre qu'il me surveillait ». Nous remarquons aussi que, dans les deux cas, le verbe est à l'imparfait. La protagoniste fait donc état d'un fait vécu passé. La certitude du « je suis sûre » marque une opposition par rapport aux nombreuses références antérieures à l'absence de connaissance par Marguerite. L'angoisse est donc affirmée avec conviction par des phrases déclaratives tandis que le repère dans le temps est

---

<sup>44</sup> Définition « braquer », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

indéterminé ce qui se perçoit par l'interrogation et la négation. Nous remarquons toutefois que le sujet de l'action concrète est le « il », lequel agit sur la protagoniste, et non l'inverse. L'action est donc encore une fois externe à Marguerite. L'amour, par la recherche de contact physique, paraît ainsi être le seul espace où l'action de la protagoniste est possible; le reste, l'angoisse qui s'incarne par le « mur qui [la] serre comme un étau » ou « le hublot, dans [s]on dos [qui la] regardait comme un oeil braqué sur [elle] », est subi.

S'ensuivent plusieurs brèves exclamations et un retour au temps présent : « Là encore! Un oeil glauque! Il me regarde! Il me guette! Charlotte! J'ai peur! ». Le passé semble être employé pour décrire la passion tandis que le présent semble être employé pour décrire l'angoisse qui est la conséquence de la passion. La première phrase du monologue de Marguerite était interrogative, l'ensemble des phrases suivantes se terminaient par un point. À la fin de l'extrait, nous trouvons plutôt un agencement de phrases exclamatives qui montrent une émotion intense. Le début de cette séquence exclamative est amorcé par un adverbe désignant un objet précis « Là ». Nous remarquons que les deux premières exclamations ne sont pas constituées de phrases entières. Les deux phrases suivantes, au milieu de la séquence des six exclamations, ont la même structure, créant une répétition rythmique : pronom, déterminant possessif à la première personne du singulier et verbe. Ces deux phrases créent un effet de répétition, car le thème de l'observation est décliné par deux verbes synonymes « regarde » et « guette ». Il y a également une gradation dans la séquence puisque nous passons de « surveiller » dans la dernière phrase déclarative à « regarder » puis à « guetter ». Le champ lexical du regard, dans le discours de Marguerite, a pour vecteur thématique la menace dirigée contre la protagoniste. Nous pouvons en outre constater que les deux premiers verbes désignent des actions d'autrui sur Marguerite tandis que le dernier verbe reflète directement le sentiment de panique de la jeune femme qui se sent épiée.

Nous retrouvons dans l'ensemble du monologue de Marguerite vingt-cinq pronoms ou déterminants qui renvoient à la protagoniste. Ce « je » s'oppose au « il » aimé et au « il » menaçant présents en tout treize fois dans le discours. Ce déséquilibre entre le « je » et les « il » a pour effet de créer un « moi » hyperbolique. La forte utilisation des pronoms personnels semble être une mise en texte de l'égoïsme de la protagoniste très centrée sur l'angoisse provoquée en elle par la passion qu'elle semble subir puisque les conséquences de

cette passion se traduisant par une angoisse exacerbée sont négatives. À la lumière de la lecture du monologue, les seules actions accomplies par la protagoniste servent à combler son amour, entre autres par la recherche de la proximité physique avec l'être aimé, même si cet agir implique un prix à payer : une profonde angoisse. Marguerite ne semble toutefois pas se rebeller contre sa passion ni dans ses actions ni dans son langage, même si son sentiment de panique croît au rythme du développement de son amour.

L'angoisse diffuse de Marguerite semble avoir une source, le « il » menaçant : « Il me surveillait. Je suis sûre qu'il me surveillait. Là encore! Un oeil glauque! Il me regarde! Il me guette! ». Qui est exactement ce « il »? Le hublot? Roberval, le capitaine du bateau? Un démon? Il est difficile d'attribuer ce pronom à un personnage précis, surtout que le dernier pronom « il », utilisé avant la mise en texte exclamative de la panique, sert à nommer Nicolas l'être adoré : « J'ai cherché sa bouche, entre les planches, pour lui respirer dedans et pour qu'il respire dans ma bouche à moi ». Cette confusion n'est pas étonnante puisque, comme l'affirme le philosophe Kierkegaard, l'angoisse est un sentiment diffus qui n'a pas d'objet précis contrairement à la peur ou la crainte. La protagoniste semble toutefois, à ce moment du monologue, être en mesure d'identifier l'objet de son tourment, soit la peur du jugement, lequel s'incarnera dans le discours par la métaphore de l'œil braquant son regard sur Marguerite. Comme l'affirme Sartre dans *L'esquisse d'une théorie des émotions* : « L'homme qui a peur a peur *de* quelque chose »<sup>45</sup>. L'angoisse, devenant ainsi associée à un objet métaphorique défini, l'« œil », ne sera plus uniquement perceptible par des indices plus discrets comme le rythme haché des phrases ; le mot « angoisse » se transformera alors en celui de « peur ». Nous passons donc, dans le monologue, du « il » Nicolas aimé à un « il » antagonique au « nous », qui est l'objet diffus de l'angoisse de la protagoniste, pour ensuite se muer en un « il » objet de la peur du jugement. C'est en effet le pronom « nous » dans la phrase « La moindre parole échangée aurait pu nous perdre tous les deux », qui est l'épicentre de ce basculement du pronom « il » du positif vers le négatif. Dans cette phrase qui illustre la rencontre et la parole défendues, il semblerait que l'utilisation du pronom « nous » serve de pivot, le changement dans l'incarnation du « il » traduisant l'angoisse de la protagoniste. À plus petite échelle, nous sommes portés à penser que Marguerite pâtit dans son monologue

---

<sup>45</sup> J.-P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 70.

pour avoir utilisé ce « nous », impossible dans la réalité; l'angoisse se transforme alors en peur assumée explicitement dans les phrases exclamatives.

Le bref commentaire de la bonne, en réponse au long monologue de la maîtresse, est aussi intéressant à analyser dans l'optique de notre étude. La première exclamation de Charlotte met en doute l'état d'esprit de la protagoniste : « Ma maîtresse a le délire! ». La légitimité des propos de Marguerite est ainsi remise en cause par la simple utilisation du mot « délire ». Nous remarquons que cette phrase ne s'adresse pas directement à Marguerite à cause de l'emploi de la troisième personne du singulier et non de la deuxième pour désigner la protagoniste. Il n'est donc pas ici question d'une interaction, mais plutôt d'un constat du pâti de la protagoniste. La suite du commentaire de la bonne est composé de quatre phrases déclaratives. La première d'entre elles, soit « Là, là, calmez-vous », contient deux fois l'adverbe « là » qui illustre la sécurité, alors que le « là », aussi employé par Marguerite, renvoie à l'angoisse. Le verbe « se calmer » à l'impératif est une injonction de Charlotte envers la jeune femme. S'ensuit la constatation de l'état physique de Marguerite : « Vous êtes brûlante de fièvre » qui introduit l'idée d'une maladie dont souffrirait la jeune femme. La bonne annonce par la suite directement son action : « Je vais de ce pas chez M. de Roberval lui crier que c'est un crime que de vous enfermer comme ça. ». La dernière phrase, dotée de ponctuation, est plus longue que les autres : « J'emporte ce couteau avec moi et je vas le saigner à blanc, moi, ce cochon de protestant, s'il ne veut pas consentir à vous laisser sortir de ce trou ». Les actions de la bonne servent ici à rendre justice à Marguerite et non à en tirer un profit personnel. L'ensemble de la prise de parole par Charlotte est un acte illocutoire puisque la parole révèle l'intention d'aider au bien-être de la jeune femme. Reste à savoir si les paroles de la bonne auront un effet perlocutoire sur Marguerite et provoqueront ainsi un changement dans son comportement.

Cette étude détaillée nous a permis de dégager certains traits particuliers du discours de Marguerite ainsi que le rôle de la bonne dans la mise en place du personnage de la protagoniste. Le leitmotiv textuel le plus marquant dans le langage de la jeune femme est sans équivoque celui de l'angoisse. La corporalité, comme nous l'avons vu, est omniprésente. Le corps est présenté de manière déconstruite, en diverses parties qui s'additionnent pour former

un ensemble plus complet, à l'image des facettes variées de l'angoisse vécue par la protagoniste. Nous avons aussi pu constater que la parole de la protagoniste comporte plusieurs répétitions tant à l'intérieur d'une même phrase que d'une phrase à l'autre. Il en découle un effet d'écho dans le langage de Marguerite, langage traduisant les pensées que la jeune femme rumine dans une sorte de hors-temps. Le procédé de la répétition dans tout le monologue met également en lumière le fait que la panique est diffuse dans la parole de Marguerite et non concentrée à un unique moment précis du texte. S'ajoute à cela le procédé de l'accumulation enrichi par les virgules qui donnent un effet saccadé aux paroles de la protagoniste. L'utilisation de nombreuses virgules ou de phrases exclamatives très courtes dans le discours de Marguerite sont de bons exemples de ce langage « essoufflé ». Nous pouvons en outre constater que, dans son ensemble, le monologue comporte une phrase interrogative, onze phrases déclaratives et six courtes exclamations. Nous pensons que la prédominance de la phrase déclarative sert dans ce contexte à mieux illustrer l'aspect cyclique et constant du langage, le point d'exclamation fixant les sentiments à un point précis et déterminé, ce qui va à l'encontre de la définition même de l'angoisse. Par ailleurs, dans le monologue, la première personne du singulier est surtout utilisée pour des verbes faisant appel à la connaissance ou plutôt à la non-connaissance et aux sens. Le présent sert à décrire un élément négatif qui épie et guette la protagoniste, la fixant dans un point de mire. Lorsqu'il est question de mobilité pour la protagoniste, les temps de verbes utilisés sont au passé. Le présent apparaît ainsi comme étant un lieu d'émotion et non d'action physique. Nous remarquons, de ce fait, que les verbes dont la protagoniste fait usage au présent appartiennent à la série des prédicats mentaux tels que penser, savoir, dire, éprouver ou vouloir<sup>46</sup>; c'est la perception suite à l'action au passé qui domine dans le discours. Nous pourrions donc penser que la rencontre avec Nicolas narrée au passé est choisie et voulue. L'angoisse croissante décrite au présent semble plutôt subie.

Contrairement à ceux employés par Marguerite, les verbes dans la prise de parole de Charlotte, comme « aller » ou « emporter », l'impliquent en tant que sujet et n'appartiennent

---

<sup>46</sup> Un prédicat mental est un primitif sémantique qui renvoie à un processus mental ou à un état mental (acte mental). Le prédicat mental ne relève pas de la description. Le verbe « dire » fait partie des prédicats mentaux, puisqu' « il est utilisé pour renvoyer à un acte mental qui ne doit pas nécessairement avoir d'aspect vocal (cf. la phrase biblique : Le fou dit dans son cœur : Dieu n'existe pas ». A. Wierzbicka, « La quête des primitifs sémantiques », p. 19.

pas à la série des prédicats mentaux. Ils impliquent plutôt un mouvement corporel qui sert à rendre justice à Marguerite, les paroles de cette dernière ont donc eu un effet perlocutoire chez la bonne. Les verbes d'état employés par Charlotte, comme le verbe « être » dans « vous êtes brûlante de fièvre », auront pour sujet Marguerite et serviront à la décrire. Il semble donc que la parole de l'autre serve en fait à construire le personnage de Marguerite. Dans les études portant sur le langage, il est souvent question de l'importance de l'échange pour la communication linguistique :

Ces actes illocutoires ont des conditions de succès, celles qui doivent être remplies dans un contexte d'énonciation pour que le locuteur réussisse à accomplir cet acte dans ce contexte. Mais dans ce contexte d'énonciation, il y a l'autre, et c'est avec, malgré ou contre cet autre (mais jamais *sans*) que l'acte peut réussir ou échouer. Ce primat de l'interaction sur l'acte nous empêche définitivement de focaliser nos travaux sur le seul locuteur, sur des énoncés isolés bien sûr, d'analyser l'acte sans analyser l'effet de l'acte [...] Une perspective interactionnelle ne peut pas focaliser sur la seule personne du locuteur, d'où l'intitulé du présent archétype : archétype d'*altérité*<sup>47</sup>.

Quel est justement la nature de l'échange interactionnel entre les deux personnages, dans l'extrait analysé? Y a-t-il un effet de l'acte illocutoire sur l'autre<sup>48</sup>? Il semblerait que oui puisque l'agir de Charlotte est une réaction au monologue de sa maîtresse. Le langage de Marguerite, par sa performativité, a donc un impact sur le « monde tangible »<sup>49</sup>. Cet impact se révèle dans les réactions concrètes de l'entourage de la protagoniste. L'échange est tout de même particulier puisque l'« acte réactif »<sup>50</sup> de la bonne est une réponse au discours de Marguerite dont l'« EGO [est le] centre de l'énonciation »<sup>51</sup>. Il y a toute de même interaction directe par les deux personnages que nous pouvons déceler lexicalement entre autres par l'utilisation du pronom « vous » par Charlotte, qui s'adresse directement à sa maîtresse, et par l'appel exclamatif « Charlotte! » de la part de la protagoniste. Marguerite ne fera cependant ce lien lexical interactif qu'une seule fois dans la séquence 9 tandis que la bonne utilisera le pronom « vous » à maintes reprises, rappelant qu'il y a un locuteur et un destinataire interagissant. Dans cette optique, la protagoniste semble se parler à elle-même alors que la

---

<sup>47</sup> L'« acte réactif » est, dans l'interaction, l'effet de l'acte illocutoire. Par l'« acte réactif », l'« interlocuteur [Charlotte] reconnaît les intentions du locuteur [Marguerite] ». V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 19-20.

<sup>48</sup> V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 19.

<sup>49</sup> J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, p. 19.

<sup>50</sup> V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 22.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 48.

bonne prend la parole en répondant à ses dires. Nous revenons à cette interrogation : quelle est la finalité de la prise de parole<sup>52</sup> de Marguerite? À la lumière de l'extrait analysé, nous pouvons penser que la parole dans le monologue sert dans un premier temps à transmettre un affect et, dans un deuxième temps, à faire réagir tangentiellement l'entourage de la jeune femme.

Notre microlecture révèle un *pathos* impliquant plus de souffrance que de joie. À l'image de ceux de la tragédie classique, les événements y semblent en marche sans qu'il n'y ait moyen de les arrêter puisque contrairement à l'action, « l'émotion est subie, nous ne pouvons l'arrêter »<sup>53</sup>. Dans cette optique, Marguerite pâtit puisqu'elle subit sa passion sans sembler parvenir à maîtriser son esprit, ce qui s'incarne entre autres dans sa parole par les métaphores comme celle de « l'étau » et de l'« œil » et par le rythme haché par les phrases courtes et les virgules. De plus, la protagoniste ne prend pas de mesure concrète, ni physique ni de l'ordre du langage, pour atténuer ses sentiments, ce qui va dans l'optique de l'analyse de Sartre à propos des émotions : « l'émotion revient chaque instant sur l'objet et s'y alimente »<sup>54</sup>. Qui plus est, notre microlecture a révélé que les seules actions prises concrètement par Marguerite et relatées dans son langage sont celles qui nourrissent sa passion par la réciprocité physique avec Nicolas, et cela, même si la conséquence est négative puisqu'il en découle pour elle une profonde angoisse, teintée de l'obsession du jugement. Le *pathos* prend ainsi une forme exacerbée dans le discours par l'angoisse palpable textuellement, tant par la construction même des phrases que par leur contenu.

---

<sup>52</sup> B. Ambroise, *Qu'est-ce qu'un acte de parole ?*, p. 34.

<sup>53</sup> J.-P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 96.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 71.

## 1.2 *Microlecture II de L'Île de la Demoiselle*

Le second extrait que nous avons choisi pour notre « analyse séquentielle »<sup>55</sup> est la séquence 28 de la deuxième partie de la pièce<sup>56</sup>. Notre approche sera la même que pour celle de l'extrait I, soit celle de Jean-Pierre Richard dans ses *Microlectures* :

Chacun de ces petits bouts de texte y est regardé (écouté, palpé, flairé) à ses divers niveaux possibles d'expression, et dans l'ordre, aussi, de sa modification successive, dans la poussée qui le fait s'étendre et comme s'engendrer de lui-même sous l'œil de la lecture. Si écrire c'est toujours continuer à écrire, il me fallait tenter, chose peu faite jusqu'ici, de ressaisir les fils (littéraires, sémantiques, pulsionnels) de cette continuité même<sup>57</sup>.

La séquence 28 est un dialogue entre Marguerite et Charlotte, sa bonne, les personnages sont sur l'Île de la Demoiselle depuis un moment déjà. Nicolas est mort brutalement d'un mal qui semble être le châtement causé par la passion de Marguerite. Le début de l'extrait porte sur la fragilité et la nécessité de prendre soin du nouveau-né de Marguerite : Nicolas II. Ce dernier décède rapidement. La protagoniste accuse alors directement Dieu d'être celui qui dirige le châtement contre elle en faisant mourir ceux qui l'entourent, clamant que c'est une profonde injustice. La bonne tente de ramener la jeune femme à la raison, mais le châtement s'abat sur Charlotte et celle-ci perd également rapidement la vie. Marguerite se retrouve alors seule sur l'île avec un immense oiseau noir qui symbolise la mort. Cet extrait est significatif par le fait que nous y voyons comment « l'émotion est conscience d'un échec »<sup>58</sup>. Plus précisément, l'émotion « est un système organisé de moyens qui visent une fin. Et ce système est *appelé* pour masquer, remplacer, repousser une conduite qu'on ne peut ou qu'on ne veut pas tenir »<sup>59</sup>. Cette émotion se transforme dans le passage puisque la protagoniste fera face à ses sentiments et cessera de simplement repousser le fait d'assumer sa conduite passionnelle par ses émotions. Mais est-ce la fin d'une fuite par les émotions d'une conduite trop difficile à tenir, la *conduite d'échec*<sup>60</sup>, ou est-ce plutôt une simple tentative qui échoue en raison de la tâche trop difficile que constitue le fait d'assumer la passion? C'est que nous tenterons de déterminer par l'étude de cet extrait.

---

<sup>55</sup> J.-P. Richard, *Microlectures*, p. 10.

<sup>56</sup> A. Hébert, *Île de la Demoiselle*, p. 226-230.

<sup>57</sup> J.-P. Richard, *Microlectures*, p. 10.

<sup>58</sup> J.-P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 39.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

La séquence s'ouvre avec les paroles de Marguerite, par des propos sur le nouveau-né : « Comme il est petit, comme il est fragile ». Le discours de la protagoniste est introduit par un pronom à la troisième personne du singulier, « il », et non pas par un pronom personnel. L'accent est ainsi mis sur le fruit chétif de l'union des amants et son état de précarité, surtout grâce à l'accumulation des termes « petit » et « fragile ».

S'ensuit une phrase qui fait écho à la première : « Je porte mon enfant tout le temps dans mon corsage, contre ma peau, même quand je dors, j'ai si peur qu'il prenne froid ». Cette phrase, par les nombreuses virgules, a un caractère haché qui renvoie à l'angoisse. L'importance du contact physique pour éradiquer la sensation de froid est également mise en lumière par cette phrase. Le sujet y est également introduit par six pronoms ou déterminants personnels comme « je » et « mon », contre l'emploi d'un seul « il ». Le recours à ce « il » de l'enfant sert, dans les paroles de la jeune femme, à montrer comment elle se sent : « j'ai si peur qu'il prenne froid ». Ce « il » n'est ainsi pas le sujet d'une action, mais il est plutôt l'objet d'une émotion. L'adverbe « si », devant le mot « peur », met d'ailleurs en relief le sentiment d'appréhension de la protagoniste, déjà présent dans la première phrase, à propos de la survie de son enfant. Par ailleurs, Marguerite n'est pas un personnage actif dans cette prise de parole. En effet, même si le verbe « porter » est actif, il n'y a pas d'action et de mouvement impliqués puisque la jeune femme « porte » son enfant contre elle, l'enfant étant déjà en place : il est « tout le temps dans [s]on corsage ». De plus, l'action du verbe « dormir », dans « même quand je dors », n'est pas accomplie par la protagoniste au présent : Marguerite n'est pas, au moment du discours, en train de dormir. Les verbes actifs « porter » et « dormir » révèlent donc, en fait, un état statique. Au présent, c'est la sensation, la peur notée par le « j'ai si peur », qui domine.

Dans la phrase qui suit, nous assistons au retour de l'adjectif « petit », noté en ouverture d'extrait : « Il a une si petite voix que je l'entends à peine là sur mon cœur, mon pauvre petit, tout petit, petit, petit... ». La répétition du terme « petit » à quatre reprises dans la phrase met de l'avant la délicatesse de l'enfant et l'incertitude quant à ses chances de survie. La vie de l'enfant est d'ailleurs perceptible grâce à l'ouïe de Marguerite. À la première occurrence, le mot « petit » est lié à l'adjectif « pauvre », à la seconde occurrence à l'adverbe « tout » et pour les deux dernières occurrences, le nom « petit » apparaît seul, à l'image de

l'état de l'enfant se dégradant peu à peu par le froid. Il y a d'ailleurs une insistance dans le discours sur l'adjectif plutôt que sur l'enfant lui-même. La parole répétitive de Marguerite, hachée par de nombreuses virgules, traduit encore une fois en partie son angoisse. La protagoniste est omniprésente dans la phrase par l'emploi à trois reprises de pronoms ou déterminants personnels; l'enfant appartient à Marguerite et cette appropriation est palpable dans son discours. Le déterminant possessif « mon » dans « sur mon coeur » semble être employé dans le discours pour illustrer la proximité corporelle de l'enfant avec sa mère pour tenter de lutter contre le froid ainsi que la proximité émotive, le coeur étant souvent lié à l'image de l'attachement. Le même déterminant possessif, « mon », réapparaît dans l'incise suivante avec « mon pauvre petit », mais l'enfant échappe ensuite à la possession de sa mère en perdant tout déterminant : « mon pauvre petit, tout petit, petit, petit... ».

La bonne apparaît alors dans la séquence, créant par sa prise de parole un échange avec la protagoniste : « donne ». Cette première injonction envers Marguerite sous-entend une action dirigée vers la protagoniste et implique une action physique de sa part, soit le fait de tendre le bébé. C'est la première interaction directe qui engage à une action au présent à laquelle nous assistons dans la séquence. Nous sommes d'ailleurs en présence d'un acte illocutoire<sup>61</sup>, puisque ce bref « donne » manifeste clairement l'intention exprimée. L'enfant n'est toutefois pas encore donné à Charlotte par Marguerite, puisqu'il y a simplement demande de la part de la bonne; Marguerite n'a donc pas accompli d'action.

La seconde phrase de Charlotte est également orientée vers la protagoniste : « Il faut te reposer un peu ». L'amorce « Il faut » implique effectivement, comme le verbe à l'impératif « donne », une injonction à l'égard de la protagoniste. L'action du repos intimée par la bonne dans les courtes phrases crée un contraste avec les longues phrases et les constantes répétitions de la protagoniste qui reflètent l'angoisse qu'elle éprouve.

À l'instar de la protagoniste qui garde son enfant contre elle de peur qu'il ne prenne froid, Charlotte constate l'état de l'enfant et elle prend les mesures physiques pour le réchauffer : « Je vais essayer de le réchauffer à mon tour ce Nicolas II qui n'en finit pas de trembler, comme une feuille ». La comparaison avec la feuille fait écho à la répétition

---

<sup>61</sup> B. Ambroise, *Qu'est-ce qu'un acte de parole ?*, p. 28.

constante du terme « petit » par Marguerite, mettant l'accent sur la petitesse et la fragilité de l'enfant entre autres en raison du froid. Dans cette phrase de la bonne, le prénom de l'enfant est mentionné pour la première fois, soit « Nicolas II ». L'enfant est le descendant direct de Nicolas et cette filiation passe par le langage. L'enfant est ainsi l'extension de Nicolas puisqu'il porte le même nom : il est plus que le simple résultat de la passion, il est l'incarnation de la passion même qui anime Marguerite. Enfin, le discours de la bonne est, dans une certaine mesure, en opposition avec celui de sa maîtresse puisqu'il est plus rationnel.

Marguerite reprend alors la parole en s'exclamant : « Je n'entends plus rien, Charlotte! Charlotte! ». La négation du verbe de perception « entendre » fait écho à « je l'entends à peine ». C'est par le biais de l'ouïe que Marguerite constatera la mort de son enfant. C'est donc l'absence de sensation qui permet de percevoir le décès de Nicolas II. En outre, la mort de l'enfant suit immédiatement sa nomination par la bonne; l'enfant ainsi « baptisé » peut mourir et aller au paradis. Marguerite pâtit puisqu'elle subit le châtement divin, n'ayant pu sauver son fils contre le froid, malgré ses tentatives et celles de Charlotte de le réchauffer. La protagoniste n'a donc pas de pouvoir sur la vie de son enfant et est en ce sens victime de ce qui se passe. Marguerite semble également s'adresser directement à la bonne pour la première fois, en l'interpelant par son prénom : « Charlotte ».

La phrase suivante, hachée par les virgules traduisant l'effroi, fait la constatation du trépas de l'enfant, sans action autre que l'exclamation : « Il y a une toute petite bête glacée, morte là, sur mon sein! ». Nous notons une évolution par rapport à la manière dont le nouveau-né est désigné par Marguerite. Comme nous l'avons vu, le bébé passe dans la première prise de parole de la protagoniste d' « enfant » à « pauvre petit », à « tout petit » et puis à simplement « petit » pour devenir ici une « toute petite bête glacée ». Le mot « petit », doté de qualifications, devient de plus en plus « seul » par un effet d'entonnoir et il redevient par la suite qualifié par un effet d'entonnoir inversé : il y a donc un effet sablier autour du mot « petit ». L'enfant perd d'ailleurs son statut humain puisqu'il devient un simple animal, une « petite bête glacée », le froid faisant également son retour dans le champ lexical de Marguerite. Le froid est associé, encore une fois, à une perception, celle du toucher par le contact entre l'enfant et la mère. Nous remarquons aussi la seconde occurrence de l'adverbe « là », « là sur mon sein » rappelant le « là sur mon cœur ». Le « là » renvoyant au point de

contact avec l'autre avait une fonction rassurante la première fois, mais devenant ici anxiogène. Le « cœur », métaphore de l'amour, se transforme d'ailleurs en simple partie corporelle le « sein », créant une distance émotive. L'emploi impersonnel de « il y a » au lieu de « j'ai » contribue à la mise à distance entre l'enfant mort et sa mère, Marguerite n'est plus le sujet de la phrase. L'absence de sensation équivaut chez Marguerite à une absence de présence de l'autre, ce qui provoque un enfermement dans ses propres sensations.

Entre alors en jeu le narrateur par trois courtes phrases déclaratives : « Charlotte prend l'enfant et tente de le ranimer. En vain. Elle lui ferme les yeux. ». Nous remarquons dans ces phrases la présence de verbes au présent désignant des actions physiques concrètes, « prend » et « tente », descriptions d'actions au présent que nous ne retrouvons pas dans le discours de Marguerite ou de Charlotte. En effet, il est affirmé dans le discours de Marguerite qu'elle « porte » son enfant jour et nuit, il est donc déjà sur elle. Les autres verbes employés au présent dans le langage de la protagoniste révèlent des perceptions comme « avoir peur » et « entendre » et non des actions. Dans le langage de Charlotte, l'action physique est abordée par l'impératif comme avec « donne », mais ces actions sont dans un futur rapproché et n'ont donc pas encore eu cours physiquement au présent. La bonne demande ainsi à Marguerite de lui tendre l'enfant, mais la parole précède l'action. Il en est de même pour « je vais essayer ». Notons que ce sont les actions de la bonne qui sont narrées dans cette prise de parole. Enfin, les phrases du narrateur sont assez courtes, à l'image de celles de la bonne et contrairement à celles de Marguerite qui sont scandées par de nombreuses virgules, créant un effet d'essoufflement et de panique.

La deuxième prise de parole de Charlotte, qui est encore une fois brève, s'amorce par le verbe « entendre » au présent : « J'entends quelqu'un en Périgord qui dit que c'est un ange en Paradis ». Le verbe « entendre », déjà employé à deux reprises dans le langage de Marguerite, semble ainsi être intimement lié à l'enfant; c'est par le son que son existence sera en grande partie décrite. L'enfant est donc de ce fait associé à une sensation, principalement l'ouïe quoique le toucher soit aussi en jeu par le contact de l'enfant avec la mère.

Marguerite reprend alors le mot ange qui vient d'être prononcé par Charlotte, mais cette fois dans une phrase négative : « Je ne veux pas que mon fils soit un ange. Je veux qu'il vive avec moi. Mais je veux bien que tout le Périgord sonne les cloches en son honneur ». L'enfant accède ainsi à la réalité essentiellement à travers le son, « je l'entends à peine », « si petite voix », « je n'entends plus rien », ou les cloches sonnantes en son honneur. Il y a sans équivoque un effet perlocutoire qui résulte de la visée illocutoire du discours de la bonne, puisque Marguerite réagit aux propos de la bonne. C'est la première fois chez Marguerite qu'il y a interaction langagière directe par la reprise du propos d'un autre personnage. Nous remarquons en outre qu'il y a une répétition avec le verbe « vouloir » qui relie les trois phrases dont une est négative et les deux autres positives. La répétition même du verbe « vouloir », verbe de volonté, met l'accent sur la détermination assumée de Marguerite à propos de son enfant. Nous remarquons aussi qu'il y a, dans ces trois phrases, cinq références à des pronoms ou déterminants renvoyant à Marguerite tandis qu'il y a seulement trois références au fils grâce à des pronoms ou déterminants à la troisième personne du singulier. Ce déséquilibre entre Marguerite et l'autre qu'est l'enfant illustre le fait que l'accent est mis dans le discours sur ce que ressent et désire Marguerite, l'enfant n'étant que l'accessoire de ce « vouloir ». L'hyperbole reposant principalement sur le mot « tout » dans « que tout le Périgord sonne les cloches en son honneur », montre les sentiments extrêmes voire démesurés de la protagoniste par rapport à son fils, « tout le Périgord » devant tourner autour de l'enfant et donc autour de sa mère qui ne peut être oubliée à cause du « je » omniprésent.

Le narrateur revient alors en jeu en décrivant de façon distanciée et factuelle les gestes funéraires des deux femmes; il implique cette fois la protagoniste dans les actions : « Marguerite et Charlotte enveloppent le corps du bébé dans un morceau de toile à voile. Elles le portent solennellement pour l'enterrer dans une anfractuosité de rocher et poussent une grosse pierre pour boucher l'entrée. ». Les trois verbes, « enveloppent », « portent » et « poussent », sont tous des verbes qui traduisent une action effectuée par Marguerite et Charlotte dans le temps présent.

Marguerite reprend ensuite la parole avec un propos performatif empli de fiel : « S'il plaît à Dieu de changer mon fils vivant en ange du ciel, j'accuse Dieu d'être complice de M.

de Roberval. ». Ce passage ne comportant qu'une seule virgule dans une longue phrase fait contraste avec les prises de parole précédentes où la protagoniste présentait une image de victime qui parlait de désir et de vouloir dans une parole rendue saccadée par les virgules traduisant son angoisse. Nous passons du subir à l'agir dans le discours de Marguerite puisqu'il y a une première action concrète assumée au présent par l'attaque verbale directe : « j'accuse », identifiant de ce fait « M. de Roberval » et « Dieu » comme étant les coupables plutôt qu'elle-même. Dans la séquence 9, la mire du jugement était dirigée sur Marguerite. À présent, c'est Marguerite qui « braque » son jugement sur l'autre; elle est en contrôle. La phrase suivante sera un développement de l'accusation : « C'est le même meurtre et c'est le même meurtrier ». Le parallélisme lexical mettant l'accent sur le mot « meurtre » qui est « l'action de tuer volontairement un être humain »<sup>62</sup>, est un blasphème puisqu'il impute le crime à Dieu. Nous remarquons aussi que les deux phrases de Marguerite sont dotées de points, ce qui présente les choses comme de simples faits, privés de dimension émotive, sans exclamations qui auraient traduit des sentiments extrêmes, comme dans les phrases précédentes.

Charlotte s'oppose aux propos de sa maîtresse : « Malheureuse ne crains-tu pas d'attirer de nouveau la colère de Dieu sur nous? Ne sommes-nous pas assez frappées comme ça? ». La bonne interpelle directement la protagoniste par l'emploi du pronom « tu » ou le mot « malheureuse » qui met d'ailleurs l'accent sur le tragique la situation. Nous retrouvons également un « nous » inclusif dans le discours de Charlotte, ce qui n'était pas le cas dans celui de Marguerite où le « je » était placé en relation spéculaire avec le « il », sans « nous » possible<sup>63</sup>. La bonne, par l'accumulation d'interrogations rhétoriques orientées vers la protagoniste, est la voix de la raison qui tente de ramener Marguerite sur le droit chemin.

Marguerite répond alors à Charlotte : « Je fais face à la colère de Dieu avec tout le feu et le fer dont je suis faite ». Puisqu'il y a une reprise des paroles de Charlotte, pour la deuxième fois dans l'extrait, c'est que le discours de cette dernière a un certain effet sur Marguerite. Cette réponse pourrait toutefois être une sorte de monologue parce que le discours

---

<sup>62</sup> Définition « meurtre », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

<sup>63</sup> Voir microlecture I de *L'Île de la Demoiselle*, analyse du pronom pivot « nous », p. 25.

de Marguerite la met uniquement en relation avec Dieu; il y a absence d'interaction avec Charlotte. Nous constatons par ailleurs que Marguerite continue de prendre les choses en main dans cette prise de parole au lieu de simplement subir ce qui se passe, ce qui se remarque par la présence du verbe « faire » employé deux fois en une phrase. Le verbe « faire » a ici deux significations : « je fais face » traduit le fait que la protagoniste est prête à ce que Dieu agisse sur elle par le conflit, l'action est donc externe à Marguerite; le deuxième verbe « faire » exprime la solidité de la jeune femme faite de feu et de fer. Les termes, « feu » et « fer », se ressemblent par leur similarité phonétique. Le choix de l'élément feu montre l'intensité de la protagoniste et l'incandescence qui la consume. Nous pourrions penser que ce feu est celui de la passion qui anime Marguerite depuis sa rencontre avec Nicolas. Le mot fer, quant à lui, vient du latin ferrum qui veut dire arme blanche<sup>64</sup>. Ce terme peut donc désigner l'élément, mais aussi l'arme, ce qui illustre le fait que la jeune fille est prête à combattre Dieu, mais tout de même à l'aide d'une arme humaine. Nous remarquons enfin que la protagoniste mentionne une action future rêvée par elle, soit le combat, même si celle-ci n'a pas encore eu lieu.

Marguerite n'exprime pas de sentiment de culpabilité à l'endroit des malheurs causés par sa passion. Elle poursuit : « Et je crie, non miséricorde, mais justice! Justice! ». La jeune femme ne veut pas la miséricorde, la « pitié que l'on accorde aux coupables »<sup>65</sup> : sa passion est donc selon elle légitime et tout le malheur qui en découle est une profonde injustice. Le « cri » de la protagoniste vient d'ailleurs briser le symptôme de l'angoisse, le serrement de la gorge, nous faisant penser que Marguerite se prend en main et réprime cette angoisse qui était nourrie depuis le début de l'extrait pour clamer justice. Le verbe « crier » est également un verbe de volonté qui marque la détermination nouvelle de Marguerite. Le désir de justice l'emporte ainsi sur celui d'une paix avec Dieu dans le discours de la protagoniste. Le terme « Justice » apparaît d'ailleurs dans des phrases exclamatives qui expriment une réaction affective.

Charlotte intervient alors en s'adressant encore une fois directement à Marguerite. Elle est dans un état de panique même si elle emploie des phrases déclaratives : « Il y a des pattes d'oiseau gravées sur la neige, partout autour de nous. Et ce point noir qui bouge dans le ciel. C'est la mort qui revient. Sauvons-nous vite. Ne blasphème plus, je t'en prie Marguerite. Vite,

---

<sup>64</sup> Définition « fer », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

<sup>65</sup> Définition « miséricorde », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

sauvons-nous. ». L'image de l'oiseau évolue dans le discours de la bonne puisque nous passons de la trace laissée par le volatile, soit « les pattes d'oiseau gravées dans la neige », au « point noir qui bouge dans le ciel », lequel devient « la mort qui revient ». L'oiseau est donc l'incarnation du malheur et de la mort. En outre, la répétition de « sauvons-nous » introduit l'idée qu'il est possible de fuir cette mort qui apparaît comme un châtiment et à laquelle elle est condamnée. Le discours de la bonne suggère que si Marguerite ne blasphémait plus, Dieu ne ferait plus déferler sa colère. Charlotte, par une sorte de conviction superstitieuse, supplie donc Marguerite de se taire.

Marguerite réagit encore une fois directement aux propos de la bonne en reprenant l'idée de l'oiseau qui les hante : « Cet oiseau-là, je l'abattraï et je me parerai de ses plumes, comme une sauvage que je suis devenue. ». L'oiseau, le symbole de la mort et du châtiment, est aussi l'incarnation métaphorique de l'angoisse de la protagoniste. Par ailleurs, les verbes « abattre » et « parerai » impliquent une action de la part de la protagoniste, mais cette action est encore une fois décrite au futur et non au présent. Il en découle le résultat suivant : Marguerite parle d'action dans son langage en s'impliquant comme sujet de cette action, mais elle n'accomplit pas ces gestes au présent, ce qui fait que Marguerite reste en partie un être passif au temps présent. En outre, la comparaison « comme une sauvage » révèle l'état primitif dans lequel se trouve Marguerite. Le fait de porter ces plumes constituerait d'ailleurs un trophée de guerre, un trophée qui illustrerait que Marguerite a vaincu l'oiseau et son angoisse. En arborant les plumes de l'oiseau, la protagoniste deviendra également l'oiseau noir, elle deviendra donc un être de pouvoir et non une simple victime.

Marguerite en fait la promesse : « Cela je le jure, ici, devant la tombe de mon mari et celle de mon enfant ». Nous remarquons aussi que Nicolas I et Nicolas II sont nommés selon la relation qui les lie à Marguerite, « mon mari » et « mon fils », ce qui place la protagoniste au centre : l'utilisation des possessifs la met en valeur; elle est le noyau de la parole.

Marguerite interpelle alors la bonne : « Mais toi, Charlotte, ma bonne, ma tendre Charlotte, tu es là, tu me restes et je t'aime tant ». Le « là » qui renvoie à un espace revêt un sens nouveau pour Marguerite, puisqu'il désigne la proximité rassurante dans le temps présent et non un objet d'angoisse comme c'était le cas précédemment. Par ailleurs, l'accumulation « Charlotte, ma bonne, ma tendre Charlotte » avec la répétition du mot « Charlotte » donne

l'impression de la récitation d'un chapelet pour se protéger d'un mal à venir; Marguerite veut prendre sa bonne à titre de témoin de son innocence. Marguerite, suite à son « blasphème », fait appel à une ancienne instance protectrice de son enfance : Charlotte. Notons d'ailleurs que la fonction même d'une bonne est de prendre soin d'un enfant, mais Marguerite n'en est justement plus un. L'emploi de « tu es là » et « tu me restes » met également l'accent sur le désir par Marguerite que Charlotte soit et demeure son ancre. Cette obsession traduit tout de même la précarité de la situation, Marguerite suite à la perte successive de son amant et de son enfant sent que son monde tangué et a peur de perdre aussi Charlotte, le dernier humain sur l'île.

La bonne reprend alors la parole pour affirmer qu'elle se meurt : « Ma petite enfant, il faut courir ». En nommant Marguerite « ma petite enfant », Charlotte crée un parallèle entre Marguerite et Nicolas II qu'elle nommait « petit » de façon répétitive. Ainsi, Marguerite prend dans le discours de la bonne le rôle de l'enfant et Charlotte celui de l'adulte responsable. Nous constatons aussi que Charlotte n'a plus la force de fuir le châtement. Elle répète à Marguerite, à l'image de ses injonctions précédentes, qu'il est nécessaire que sa maîtresse accomplisse l'action de fuir.

Le mouvement pour le salut, opposé à l'arrêt qui équivaut à la mort, revient dans la suite des propos de Charlotte : « Je n'ai plus la force de mettre un pas devant l'autre...trop de neige, trop de misère, trop vieille. Je suis vieille ». Il faut lutter pour rester en vie; Charlotte est littéralement happée par les obstacles chaque fois qualifiés par le mot « trop ». Le froid, présent tout au long du dialogue, est ici synonyme de mort.

L'oiseau revient ensuite dans les paroles de Charlotte : « Au-dessus de moi l'oiseau noir tournoie et me fascine ». La panique antérieure de la bonne à propos des « pattes d'oiseau gravées dans la neige » fait place à l'acceptation du châtement, l'oiseau craint est devenu fascinant. Rappelons que dans la tragédie grecque classique, la fascination était synonyme de mort. Cette fascination passait habituellement par le regard, comme celui des Gorgones dans la mythologie grecque. Charlotte succombe ainsi au piège de l'oiseau de la mort.

Charlotte est littéralement pétrifiée en raison de sa fascination pour l'oiseau noir : « Je ne puis plus avancer. Mon sang se fige. Je ne puis fuir. Quelque chose en moi cède et se soumet ». Nous constatons que la bonne répète constamment la même idée, ce qui met

l'accent sur la fuite possible de Marguerite plutôt que sur l'abandon de la lutte. Le tout se déroule dans un froid intense, métaphore de la situation précaire tant psychologique que physiologique des personnages. Le froid est d'ailleurs rappelé constamment dans le discours comme étant la source de la mort. Le verbe « se soumet » fait en outre contraste avec les deux prises de parole précédentes de Marguerite qui fait tout sauf se soumettre, elle est prête à se battre bec et ongles contre l'oiseau, contre Roberval, contre la fatalité, contre Dieu.

Les dernières paroles de Charlotte se terminent par des points de suspension qui montrent que le châtiment la happe avant même que les choses ne soient terminées : « Une telle envie de n'être plus et de dormir à jamais. Pardon ma petite enfant. Le désir de la mort est plus fort que moi. Je me rends, Marguerite. Une telle douceur m'attend sur la neige, là, devant moi... ». La fuite s'est transformée, dans la prise de parole de Charlotte, en salut permettant d'arrêter la souffrance. Encore une fois, nous retrouvons dans les propos de Charlotte l'expression « ma petite enfant » pour s'adresser à Marguerite, ce qui ramène l'idée d'innocence et de jeunesse de Marguerite. Cette relation « enfant-adulte » est d'ailleurs mise en relief par la répétition de Charlotte à propos de sa vieillesse. Enfin, tout au long de ses dernières paroles, la bonne s'adresse directement à sa maîtresse, l'interpelle. L'effet illocutoire recherché est de se faire pardonner par la protagoniste. Ainsi, Charlotte, même si elle est en train de mourir, tente de réconforter Marguerite.

La réaction de Marguerite aux propos de Charlotte est une vive colère qui déferle en une longue prise de parole : « J'appelle toutes les cloches du monde. Qu'elles tonnent la mort de Charlotte Lemire, ma mère et mon amie ». La protagoniste fait appel, au présent, à l'action d'un tiers. Elle ne fait ainsi que mander ou ordonner cette action. Faire sonner le glas, rite religieux suite au décès de quelqu'un, montre également que Marguerite veut rendre hommage à sa bonne, donner un aspect rituel à sa mort. Le glas qui rend hommage à Charlotte nous rappelle celui voulu par Marguerite suite au décès de son enfant : « je veux bien que tout le Périgord sonne les cloches en son honneur ». Nous pouvons d'ailleurs constater une évolution par rapport aux intentions de la protagoniste d'un décès à l'autre. Ainsi, pour le fils, Marguerite « veu[t] bien » que le Périgord sonne les cloches en son honneur; plus tard, pour Charlotte, ce sont les cloches elles-mêmes qui sont sommées d'accomplir l'action, et ce n'est plus une concession, mais une injonction. De plus, le verbe « sonner » se transforme en

« tonner », le son devient expansif et explosif, comme les émotions de la protagoniste. Même si les phrases sont simplement déclaratives, le côté grandiose de la parole de la protagoniste est aussi mis en évidence par l'hyperbole comme « toutes les cloches du monde ».

Marguerite répète d'ailleurs l'hyperbole « toutes les cloches du monde », mais en s'incluant cette fois-ci dans l'acte pour les faire sonner : « Je me pendrai aux cordes de toutes les cloches du monde. Je leur ferai sonner la douleur et la fureur du monde, ici même, sur cette île déserte où je fus exilée, en pleine mer, comme une criminelle, parmi les oiseaux sauvages aux cris rauques (*Cris d'oiseaux*) ». Le fait de mentionner « la douleur et la fureur du monde » ajoute à la dimension hyperbolique du discours dans lequel Marguerite est le centre du monde. La ponctuation des phrases, simplement déclaratives et non exclamatives, crée encore une fois un effet saccadé dans le langage de Marguerite. C'est toutefois surtout les hyperboles qui illustrent l'ampleur des sentiments de la protagoniste. Les actions de Marguerite sont au futur et non au présent. Également, l'association de la protagoniste avec une criminelle laisse entendre que la protagoniste subit une injustice puisqu'elle clame parallèlement son innocence. Enfin, le leitmotiv de l'oiseau refait son apparition dans les paroles de Marguerite, mais cette fois ce n'est plus un seul oiseau noir, mais des « oiseaux sauvages aux cris rauques »; la protagoniste ne se sent pas à sa place sur l'île. Ces cris d'oiseau viendront même concurrencer le discours de Marguerite, la didascalie « Cris d'oiseaux » s'insérant au cœur des paroles de la jeune femme.

En plus des cris d'oiseaux, Marguerite fera appel à ceux du monde entier : « J'ameute tous les cris du monde pour clamer mon tourment, moi, moi, Marguerite de Nontron, et je n'ai que seize ans... ». Le cri, présenté de manière hyperbolique, rompt encore une fois le serrement de la gorge causé par l'angoisse. Par ailleurs, l'idée du monde qui gravite autour de la protagoniste est renforcée par ces paroles qui appellent le monde entier à « clamer » la douleur de Marguerite. La subjectivité est à nouveau au centre de sa parole puisque nous trouvons cinq pronoms personnels à propos de la protagoniste au cœur d'une seule phrase.

Marguerite adresse ensuite la parole à son défunt amant : « Mon pauvre Nicolas, ta belle et tendre amoureuse bascule parmi les harpies, perd toute face humaine et s'arme jusqu'aux dents, pour réclamer justice et réparation! ». Marguerite fait donc face à son opposant en s'armant au présent. L'emploi de ce verbe ne suppose toutefois pas une action physique de la protagoniste au présent puisque « s'arme[r] jusqu'aux dents » est une

expression qui indique que la protagoniste se prépare mentalement à l'affrontement. La jeune femme se transforme ainsi en « harpie », réputée pour son invulnérabilité dans la mythologie grecque. Elle devient de taille à faire face à l'oiseau de la mort. Les harpies sont des créatures de tempête, dévastant tout sur leur passage, et employées pour exécuter la vengeance divine. Comme Marguerite revendique son innocence, elle ne se sent pas coupable. Le choix du mot « harpie » est donc à propos pour s'attaquer à Roberval et même, de façon quelque peu ironique, à Dieu lui-même. En outre, le mot « harpie » rappelle le leitmotiv de l'oiseau noir, l'oiseau de la mort et de l'angoisse. Enfin, la phrase se termine par une exclamation après l'appel à la justice; forme exclamative déjà présente au début de l'extrait lorsque Marguerite réclame justice suite à la mort de son fils.

Les paroles de Marguerite reviennent alors au Sieur de Roberval : « Qu'on m'amène M. de Roberval et je lui percerai le cœur et je lui crèverai les yeux. ». La violence physique traduite par les verbes « percer » et « crèverai » nous rappelle celle affirmée par Marguerite à propos de l'oiseau noir qu'elle voulait « abattre ». Tout comme pour l'oiseau, l'action est décrite au futur, elle n'a donc pas encore eu lieu dans le présent. Il en est de même pour le « qu'on m'amène » précédent l'action de torture puisque même si ce verbe est au présent, l'action n'a pas encore été accomplie. Nous pouvons justement nous poser la question : qui est cet autre, ce « on »? Il semble y avoir une recherche d'effet perlocutoire : Marguerite ne pouvant supporter sa solitude, son discours conserve une nature interactive grâce à cet autre imaginé.

Le narrateur reprend la parole en décrivant les actions de Marguerite suite à la mort de la bonne : « Marguerite se penche sur Charlotte, étendue dans la neige. Elle tente de la réchauffer. Elle se couche sur elle, un moment, comme pour ranimer un noyé, puis se redresse ». Le narrateur décrit encore une fois les gestes que la protagoniste pose au moment où elle les pose, à l'inverse du discours de Marguerite qui implique seulement des verbes de perception, des verbes d'action au futur ou des verbes impliquant l'action par un tiers. L'idée de froid introduite dans les paroles de Marguerite qui tentait de réchauffer son enfant et l'horreur ressentie à l'égard de la « bête glacée » qu'était devenu l'enfant revient dans les propos du narrateur, mais de façon beaucoup plus distancée et factuelle. Charlotte ainsi

« étendue dans la neige » se fait réchauffer par Marguerite. Le mot « tente » dans les paroles de Marguerite indique que la tentative de la protagoniste est vaine, la bonne, comparée à « un noyé », est déjà morte. Ces propos mettent aussi en lumière l'importance de la proximité physique déjà manifestée au début de la séquence à travers la description du contact entre la mère et l'enfant; la chaleur corporelle est quelque chose de vital pour Marguerite.

Le motif du froid est répété dans les paroles de la protagoniste, dans un enchaînement de courtes phrases qui s'accumulent : « Le froid de la mort pénètre mes os. Je claque des dents. Jamais aucune chaleur humaine ne réveillera plus le corps de Charlotte, étendue là à mes pieds ». Le motif du froid, présent depuis le début de l'extrait, est à nouveau directement associé à la mort par le biais de la personnification, « le froid de la mort pénètre mes os ». Par le contact, la bonne glacée retire la chaleur de Marguerite, le « froid de la mort » pénètre alors les os du seul être encore vivant sur l'île, la protagoniste. Ayant perdu son potentiel de « chaleur humaine », Charlotte n'est plus un être humain nommé par son prénom. Elle est à présent un corps avec une identité, « le corps de Charlotte », mais sans possibilité d'interaction avec Marguerite. La souffrance physique qui s'ensuit est aussi décrite par les symptômes du froid, « je claque des dents ». Marguerite semble cependant claquer des dents à la fois à cause du froid concret et du froid de la solitude qui l'envahit. Ce froid est opposé, dans le discours de Marguerite, à la notion de « chaleur humaine », notion vitale pour la protagoniste et décelable tout au long de l'extrait entre autres par les diverses manifestations de son désir de proximité physique.

Marguerite lance alors une injonction qu'elle s'adresse à elle-même : « Il faut l'ensevelir cette créature glacée, tendresses de mon enfance et première flamme de ma vie ». Cet appel à l'accomplissement du devoir est toutefois, à l'image des autres prises de parole de la protagoniste, au futur et non au présent. Nous pouvons également constater que la bonne est encore une fois dépersonnifiée, « cette créature glacée », à l'instar de l'enfant devenu suite à la mort la « petite bête glacée ». En outre, cette prise de parole fait contraste avec la précédente de Marguerite puisque nous passons de la rage et du profond désir de justice à une sorte d'abandon du combat.

Le narrateur décrit alors de façon distanciée et avec peu d'adjectifs les actions de Marguerite qui dispose du corps de Charlotte : « Marguerite, de peine et de misère, enveloppe le corps de Charlotte dans un morceau de toile qui gèle à mesure. Elle traîne le corps de Charlotte dans les rochers ». L'action de la protagoniste est simultanée à la parole du narrateur. C'est donc Marguerite qui accomplit l'action, mais cette action est portée par le discours de l'autre, le narrateur. Ces actions se font avec difficulté en raison du froid et de la fatigue psychologique et émotionnelle de Marguerite qui agit « de peine et de misère ». Le froid fige tant la toile que les actions que l'être.

L'extrait se termine par une didascalie : « *On entend des grosses pierres que l'on roule et déplace. Silence glacé. Musique.* ». Cette didascalie est musicale mais elle rend aussi compte de l'action. Enfin, le « silence glacé » fait contraste avec l'appel sonore des cloches dans le discours. Le froid causé métaphoriquement par l'oiseau de la mort a gagné contre la chaleur des sentiments et des émotions de la protagoniste.

L'étude de la séquence 28 nous a permis de relever certains fils directeurs dans l'extrait. Dans l'ensemble de la séquence, Marguerite prend la parole huit fois. Cette parole sera suivie quatre fois par une réponse de Charlotte et quatre fois par un commentaire du narrateur. La présence de la jeune femme domine donc celle des autres actants de l'extrait. Par les près de cinquante pronoms ou déterminants personnels de l'extrait, le « je » devient un terme cyclique scandant chaque prise de parole. Marguerite est ainsi dans cet extrait le noyau autour duquel les autres gravitent.

Charlotte, dans la séquence 28, est le personnage qui tente de ramener Marguerite à la raison, afin d'atténuer la colère divine. C'est aussi le personnage qui prend soin de Marguerite comme elle l'a fait depuis sa naissance. Charlotte tente ainsi de veiller à la santé de sa protégée. Ainsi, dans sa mort, l'accent sera mis sur l'importance de la « fuite » de Marguerite pour survivre au châtement et non sur l'impact de sa propre mort. Les actions langagières de la bonne et ses intentions visent à servir Marguerite; ce qui n'est pas le cas dans le discours de Marguerite où le « je » est déployé de façon auto-centrée : « pour clamer mon tourment, moi, moi, Marguerite de Notron ».

Le narrateur, quant à lui, est omniscient. Il décrit simplement les actions des personnages et non leurs pensées ou émotions, comme s'il était spectateur du théâtre qui se

déroule devant lui. Le narrateur intervient en tout 13 fois dans la pièce, ce qui relègue ses interventions à la description minimale de l'action, d'autant que nous sommes en présence d'une pièce radiophonique. Les propos du narrateur, comme : « Marguerite et Charlotte enveloppent le corps du bébé dans un morceau de toile à voile. Elles le portent solennellement pour l'enterrer dans une anfractuosité de rocher et poussent une grosse pierre pour boucher l'entrée », sont très factuels malgré quelques adverbes et adjectifs qualificatifs comme « solennellement » et « grosse ». Nous pouvons penser que cette faible présence du narrateur met de l'avant le fait que le discours, surtout dans la deuxième partie de la pièce, prime sur l'action. Ceci viendrait aussi confirmer notre hypothèse que la parole de l'autre, dans *L' le de la Demoiselle*, sert en partie à décrire le personnage de Marguerite tandis qu'elle-même nous présente plutôt ses émotions par le discours.

Enfin, l'enfant de Marguerite n'a pas vraiment d'identité puisqu'il est à une exception près décrit à travers sa fragilité et sa taille. Il n'est d'ailleurs jamais question de son provenant de l'enfant, il n'y a pas d'interaction avec cet être muet. Nous pourrions aussi penser que ce nouveau-né est, en quelque sorte, l'incarnation de la fragilité de la relation passionnelle entre Nicolas et Marguerite. La concrétisation de la passion ne peut ainsi durer. En outre, nous voyons encore une fois la présence du processus de la répétition dans ce cas-ci par le nom « petit » qui met de l'avant les pensées angoiss es de Marguerite qui sait que le bonheur lié à la passion est précaire, voire impossible.

Marguerite semble d'ailleurs n'avoir aucun pouvoir sur sa passion. Nous pourrions même aller jusqu'à comparer la protagoniste aux personnages de la tragédie grecque, dont le destin est entre les mains des dieux. Ce qui est intéressant dans *L' le de la Demoiselle* est ce combat psychologique mené par la protagoniste pour retarder et analyser la fatalité du destin tragique qu'elle vit, ce qui n'est pas le cas des personnages de tragédie. Les techniques langagières illustrant ce combat contre la fatalité sont diverses et se traduisent souvent par le choix des mots employés dans le discours de Marguerite, surtout comme nous l'avons vu, en ce qui a trait au concept de justice comme « Je fais face à la colère de Dieu avec tout le feu et le fer dont je suis faite. Et je crie non miséricorde, mais justice! Justice! » et « ta belle et tendre amoureuse bascule parmi les harpies, perd toute face humaine et s'arme jusqu'aux dents, pour réclamer justice et réparation! ».

Le discours de Marguerite joue également avec le motif de l'innocence qui est clamée de façon parallèle à l'injustice subie. Son désir de justice domine d'ailleurs sur la paix avec Dieu : « Je fais face à la colère de Dieu avec tout le feu et le fer dont je suis faite. Et je crie, non miséricorde, mais justice! Justice! ». La pièce se déroule au 17<sup>e</sup> siècle, époque où la religion chrétienne était au cœur de la vie des colons, Marguerite va donc à l'encontre des conventions de son époque, ses émotions passent avant la bienséance. Marguerite se réapproprie le fait de « subir », souvent associé à la religion chrétienne, en un motif qui va de pair avec le désir de justice. C'est par une accusation et non par une confession que Marguerite veut sa rédemption. L'accusation semble ainsi permettre à la protagoniste de quitter l'état de pâtir dans lequel elle stagnait comme victime d'une injustice. Nous pensons aussi que le cri à l'angoisse se transforme en hurlement de désir de liberté par le biais de la réclamation d'une justice.

Pourquoi Marguerite n'a-t-elle pas pris ces mesures de rédemption concrètes plus tôt dans le récit? Pourquoi a-t-elle tant attendu avant de contredire concrètement par le langage le châtement? Le fait d'être impuissante par rapport à la passion est mis en forme chez la protagoniste par le discours de l'angoisse. Toutefois, tout porte à croire que le « pâtir » est en partie voulu par la protagoniste et non uniquement subi passivement. Même si les émotions vécues par Marguerite sont négatives, elles lui permettent tout de même de vivre sa passion et donc de lui donner une place prépondérante. En effet, les paroles de Marguerite nourriront consciemment sa passion, ce qui est novateur par rapport à la tragédie antique, dans laquelle les personnages, en proie à la colère des dieux, subissent leur sort et n'alimentent pas par choix la fatalité. Nous pourrions associer le personnage de Marguerite à celui d'Antigone, qui scelle elle-même son destin, en décidant d'enterrer son frère Polynice, malgré l'interdiction du roi Créon. Tant Marguerite qu'Antigone résistent ainsi au destin qu'un tiers tente de leur imposer. À l'image de Créon, Roberval se prend pour un exécuteur de la volonté de Dieu en condamnant Marguerite à être abandonnée sur l'île en raison de ses péchés, mais il reste tout de même un simple homme. Cette résistance se reflètera en partie, dans les deux cas, par l'association de la protagoniste à l'animal qui ne fait que suivre son instinct.

Dans son ensemble, la séquence 28 comprend plusieurs motifs filés dont l'angoisse, le combat et l'oiseau. Il y a aussi l'omniprésence du froid, synonyme de la mort, qui contré par le

contact physique entre Marguerite et son fils ainsi qu'entre Marguerite et Charlotte. Nous avons aussi constaté que, dans la séquence 28, l'interaction est centrée sur la protagoniste. L'angoisse causée par la passion se traduit dans le discours de Marguerite par de nombreuses accumulations, des répétitions, des phrases coupées sans cesse par des virgules et par des hyperboles. Ce sont ces procédés qui traduisent les émotions de la protagoniste, puisque son discours possède peu de phrases exclamatives, ces dernières étant seulement employées pour illustrer l'horreur de la mort du fils et lorsqu'il est question de réclamer justice. L'emploi du mot justice sera d'ailleurs inversement proportionnel à la présence de l'angoisse dans le discours. Marguerite passera de l'état de simple personnage qui subit son destin en personnage en duel contre ses bourreaux. Le froid, décliné de diverses façons, est prégnant dans l'ensemble de l'extrait. La recherche de contact physique avec un autre être vivant sera d'ailleurs un moyen recherché pour atténuer l'angoisse et le froid, qui contaminent tout ce qu'ils touchent. D'ailleurs, la perte de proximité physique sera illustrée dans le lexique de Marguerite par la mutation des êtres humains en corps inanimés, la livrant à la solitude absolue. La question de l'interaction est aussi un facteur clé dans le dialogue. Parce que nous sommes dans un contexte de théâtre radiophonique, le narrateur est l'instance permettant de décrire l'action, mais il n'a pas de fonction d'interaction. Dans ce contexte, les actions seront d'abord discursives; les actions se déroulant au présent n'existant ici que grâce à la parole du narrateur. Le discours de Charlotte est, quant à lui, interactif (interpellations, demandes, injonctions, etc.) parce qu'il y a recherche d'un effet de l'acte sur l'autre<sup>66</sup>. Il y a ainsi, chez Charlotte, une « force illocutoire expressive lexicalisée dans les verbes performatifs »<sup>67</sup>, verbes actifs au présent, mais qui impliquent une action future qui n'a pas lieu simultanément à la parole. Ce n'est pas le cas de Marguerite qui, à part certaines exceptions, ne prendra pas la parole pour créer un effet perlocutoire, mais semblera plutôt préférer utiliser un discours pour traduire à voix haute ses pensées, sans nécessairement rechercher un auditoire précis. L'acte de langage de Marguerite sera donc auto-centré, ce qui se note surtout par les nombreux pronoms ou déterminants personnels, et par les hyperboles, qui créent un moi théâtral

---

<sup>66</sup> V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 17.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 18.

emphatique. Les verbes dans son discours sont ainsi pour la plupart des prédicats mentaux<sup>68</sup> comme penser, éprouver et vouloir misant plus sur la pensée que sur l'action au présent.

Marguerite fera une tentative pour devenir maître de son destin en réclamant la justice avec Roberval et avec Dieu. Elle retombera cependant rapidement dans sa *conduite d'échec*, en fuyant la réalité par les émotions. « On ne peut comprendre l'émotion que si l'on y cherche une signification »<sup>69</sup>. L'émotion a ainsi une finalité chez la protagoniste. La passion chez Marguerite fonctionne de façon oxymorique : la passion est une attraction positive, le but est de nourrir cette passion. En même temps, cette passion constitue une attraction négative puisque les émotions qui en découlent sont une barrière à la plénitude et à la source même de l'amour. L'angoisse remplace le bonheur<sup>70</sup>. Nous pourrions donc résumer la séquence 28 de cette façon :

La tâche est trop difficile. La voici donc dans un monde étroit et menaçant qui attend d'elle un acte précis et qui le repousse en même temps [...] il faut échapper à cette tension intolérable [...] en détournant son attention de l'acte à faire, pour la reporter sur soi (« que je suis malheureuse ») en transformant par son attitude même...en extériorisant et en jouant l'impossibilité même où elle est de parler, en commuant la nécessité précise de donner tel ou tel renseignement en une pression lourde et indifférenciée que le monde exerce sur elle<sup>71</sup>.

La seule différence est que Marguerite n'est aucunement dans l'impossibilité de parler, c'est plutôt le contraire, le monde gravitera autour d'elle en partie en raison de sa prise de parole hyperbolique. Nous sommes dans une performativité, la tension se noie dans le discours qui déferle.

---

<sup>68</sup> V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 7.

<sup>69</sup> J.-P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 57.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 51.

### ***1.3 Synthèse et élargissement de l'analyse sur L'Île de la Demoiselle***

#### **1.3.1 Déclinaison de la théâtralisation du pâtir par motifs**

##### **1.3.1.1 Conception du temps par la protagoniste**

Le temps se qualifie, dans *L'Île de la Demoiselle*, par son absence ou par la confusion des personnages par rapport à celui-ci. Un des éléments relevés dans l'analyse de la séquence 9 était ainsi le manque d'orientation dans le temps. L'état de confusion par rapport au temps dans l'extrait I se transforme en une omission complète des informations sur la durée dans l'extrait II. Il n'y a effectivement pas de référence au temps dans l'extrait II, sauf à propos de l'hiver interminable. Dans les deux séquences, nous ne savons pas en combien de temps l'action se déroule ni quand exactement elle a lieu, tant dans l'année que par rapport au reste du récit. Le temps historique et surtout le temps du récit sont donc indéterminés dans les séquences 9 et 28 de la pièce. Nous pourrions même aller jusqu'à affirmer que le temps revêt une part d'« infini ». En effet, la première phrase de la séquence 9 suggère que le temps n'est pas comptable : « Combien de jours et de mois? Je ne sais plus compter » et il engendre la confusion : « La nuit dernière ou la nuit d'avant, je ne sais plus ». Le mot « interminable », qui qualifie l'hiver dans la séquence 28, complète le tableau de ce temps « infini » et indéterminé. Les deux extraits révèlent le fait que la dimension temporelle est excessive dans le discours, comme le suggère la définition du terme « excessif » : « Présenter (qqch.) en donnant des proportions excessives, plus grandes que dans la réalité »<sup>72</sup>. Le temps révèle ainsi le caractère emphatique du discours de Marguerite.

À l'image des séquences 9 et 28, les mentions temporelles sont minimales dans la pièce. Quelques références éparpillées au temps seront ainsi présentes dans le discours, comme lorsque Marguerite demande à Charlotte la durée écoulée depuis sa dernière sortie sur le pont<sup>73</sup> : « Combien de jours depuis ma promenade sur le pont? » (ID<sup>74</sup>, 150). La bonne, en contrepoint à la confusion de Marguerite par rapport au temps, a une conception précise du temps. Charlotte répond ainsi à Marguerite : « Quinze exactement » (ID, 150). Marguerite ne fait,

---

<sup>72</sup> Définition « exagérer », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

<sup>73</sup> La protagoniste est, à ce moment du récit, enfermée dans sa cabine sur l'ordre du capitaine de Roberval.

<sup>74</sup> Nous ferons désormais référence, dans les citations, au sigle ID pour mentionner *L'Île de la Demoiselle*.

quant à elle, que deux références plus précises dans la pièce par rapport au temps : « Déjà deux mois que nous sommes ici » (ID, 203) » et « C'est le printemps » (ID, 237). Le discours de Marguerite est cependant plutôt celui de la confusion ou celui où le temps n'est pas présent. Par ailleurs, le narrateur a, comme Charlotte, une conception précise du temps dans sa durée : « Printemps, été, automne, hiver, été. Deux ans et cinq mois passent avant que des navires de Basse-Bretagne... » (ID, 239). La maîtrise du temps par Charlotte et par le narrateur entre en contraste avec la confusion temporelle de Marguerite, ce qui fait ressortir la façon dont l'émotion agit sur son discours.

Nous sommes donc, dans le cas de Marguerite, dans une présence de l'absence, un non-temps ou hors-temps en ce qui a trait au temps du récit. Aucune indication historique directe n'est présente dans le récit. Il est possible de déterminer que le récit se déroule en période de colonisation, dans les années 1500 si le nom de François 1<sup>er</sup> et de Roberval sont pris dans leur dimension historique. Cependant, plusieurs études affirment que *L'Île de la Demoiselle* relève plutôt du conte :

On retrouve là les thèmes et procédés chers à Anne Hébert : la femme, l'Histoire, une atmosphère sordide nimbée d'irréalité. Mais ces deux pièces nous livrent aussi, en filigrane, une conception du théâtre comme illustration d'enjeux métaphysiques qui doit beaucoup à la forme du conte [...] Au théâtre, l'équilibre est fragile entre Fiction et Histoire. Anne Hébert a choisi le parti de la fiction assumée du conte, donnant à *La Cage* et à *L'Île de la Demoiselle* une dimension onirique qui les transforme en *exempla*, c'est-à-dire en récits édifiants comme ceux dont on émaillait les sermons au Moyen Âge. Aussi, malgré le caractère très moderne de la scénographie suggérée dans les didascalies, ces pièces constituent un défi pour le metteur en scène<sup>75</sup>.

*L'Île de la Demoiselle* est aussi associée, plus loin dans le même article, à un « récit dramatique [qui] prend à la fin figure de légende toponymique »<sup>76</sup>, ce qui va dans le sens du temps infini de la légende. Il semblerait donc que la dimension temporelle, pour la protagoniste, relève de la mise en scène du conte. Ce temps du conte et de la légende, mis en forme dans le discours théâtral de Marguerite, est mis en relief par la dimension temporelle définie de Charlotte et du narrateur. Le temps dans le discours de Marguerite renvoie ainsi à la dimension excessive de son discours, qui se trouve hors des quantités. Nous pourrions aller

---

<sup>75</sup> M. Cambron, « Le parti du conte », p. 201-203.

<sup>76</sup> Le récit serait, dans cette optique, à la source du nom de l'île géographiquement existante, qui a présentement pour nom l'Île de la Demoiselle, *Ibid.*, p. 202.

jusqu'à penser que la pièce a une dimension homérique<sup>77</sup>. La protagoniste est effectivement soumise à une série d'obstacles, pour ensuite revenir à son lieu d'origine, par bateau, à l'image d'Ulysse. Notons tout de même que le héros mythique est ici une femme surmontant l'ensemble des obstacles qui se présentent à elle, manière condensée en un seul lieu. Les combats, entre Marguerite et Roberval, entre Marguerite et Dieu ainsi qu'entre Marguerite et l'oiseau de la mort, sont par ailleurs métaphoriques. Dans cette optique du récit homérique, allié au temps du conte et de la légende, *L'Île de la Demoiselle* pourrait être associée à l'épopée, un « [...] récit en prose de style élevé [...] où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire, et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait »<sup>78</sup>. *L'Île de la Demoiselle* serait donc une épopée, mêlant histoire et légende, mais actualisée sous la plume d'Anne Hébert.

### 1.3.1.2 L'angoisse, symptôme du pâtre

Contrairement au discours du temps qui est presque absent des paroles de Marguerite, le discours de l'angoisse y est omniprésent :

Prenons l'exemple le plus simple : on propose au sujet d'atteindre un objet placé sur une chaise, mais sans mettre le pied en dehors d'un cercle tracé sur le sol : les distances sont calculées pour que la chose soit très difficile ou impossible directement, mais on peut résoudre le problème par des moyens indirects... Ici la force orientée vers l'objet prend un sens clair et concret. D'autre part il y a dans ces problèmes un obstacle à l'exécution directe de l'acte; l'obstacle peut être matériel ou moral; c'est par exemple une règle qu'on s'est engagé à observer. Ainsi, dans notre exemple, le cercle qu'on ne doit pas franchir forme, dans la perception du sujet, une barrière d'où émane une force dirigée en sens contraire de la première. Le conflit des deux forces engendre dans le champ phénoménal une tension. La solution trouvée, l'acte réussi mettraient fin à cette tension... [...] si les actes de substitution sont impossibles ou s'ils n'apportent pas de solution suffisante, la tension persistante se manifeste par la tendance à renoncer à l'épreuve, à s'évader du champ ou à se replier sur soi-même dans une attitude passive<sup>79</sup>.

Dans le cas de Marguerite, l'objet difficile à atteindre est Nicolas, l'objet du désir. Ainsi, lorsqu'elle est enfermée dans sa cabine sans pouvoir être aux côtés de l'homme désiré, Marguerite devient un être de perception par l'angoisse et non d'action. Par ailleurs, au début

---

<sup>77</sup> « Qui appartient, qui a rapport à Homère », définition « homérique », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

<sup>78</sup> Définition « épopée », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

<sup>79</sup> J-P Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 46-47.

du récit, Marguerite qualifie son accès à une cabine sur le bateau à une vie de princesse (ID, 140). Cependant, lorsqu'elle sera contrainte par Roberval de rester seule dans cette même cabine, le lieu devient une « cage de bois » (ID, 15), qui sera, à la longue, insoutenable comme nous l'avons vu dans la séquence 9. Cet isolement n'empêche toutefois pas Marguerite de penser à Nicolas, bien au contraire :

However, the circumscription ends up functioning less like a prison and more like a liminal space [...] Marguerite nevertheless retains inner freedom within her prison world, for she is emotionally unattached. She may appear to have internalized all she has been taught regarding womanly duty, virtue, and submission, but when she meets Nicolas we realize that until that moment she did not know herself, nor did we, the readers, know her. At a certain level, then, though she may appear a prisoner at the outset, the spirit of freedom lies latent within her, and she is even freer than Roberval, who considers himself next only to God in authority, but whose actions and commands always contain the germ of which Roberval himself is ignorant and over which he, therefore, can exercise no control<sup>80</sup>.

L'angoisse de Marguerite est perceptible par l'autre, puisque Charlotte constate que sa maîtresse a le « délire » (ID, 157) et qu'elle est « pâle et amaigrie » (ID, 159). Ainsi, le discours de l'autre, dans ce contexte, semble servir à décrire les symptômes visibles que l'angoisse provoque chez Marguerite tandis que le discours de Marguerite est seulement centré sur soi et sur l'objet de son désir : l'ensemble des discours se concentrent donc sur la protagoniste.

Chez Marguerite, le discours de l'angoisse se décline de diverses façons dans le texte. La première prise de parole par Marguerite dans la séquence 29 constitue un concentré de ce discours de l'angoisse :

Je mange le blé, à pleines mains, puis l'avoine et l'orge. Les beaux grains durs je les fais germer dans la neige fondue. Qui dîne dort. Mais tant de songes amers me donnent la fièvre. Parfois, je bouge et me débats en rêve; je crie aussi. Pour rien. En pure perte. Personne ne peut m'entendre. C'est le désert partout autour de moi. Je dors dans un trou. En plein désert. (*Criant.*) Toute seule! Toute seule! La neige et la mer. Le ressac des songes contre mes temps. Quelqu'un dit que j'ai (*sic*) tort de tant dormir et de m'enduire tout le corps de graisse pour me protéger du froid. Quelqu'un dit que je devrais plutôt apprendre à lire (ID, 231-232).

Cet exemple est représentatif de l'angoisse subie par Marguerite, qui se révèle dans son discours. Cet extrait suggère que l'angoisse se manifeste entre autres par les hyperboles, les

---

<sup>80</sup> J. Pallister, «History and Herstory in *L'île de la Demoiselle*», p. 191.

métaphores, les accumulations, les répétitions, les gradations et la ponctuation. Le discours de l'angoisse révèle donc une démesure des perceptions, une « exagération des sentiments »<sup>81</sup>.

Par ailleurs, le regard est une dimension inextricable de l'angoisse dans le discours de Marguerite. Dans la pièce, la protagoniste est sans cesse observée par une instance extérieure, puisqu'elle est soumise au regard des hommes sur le pont, « ces regards d'hommes braqués sur vous » (ID, 134), et qu'elle est sous l'emprise de l'œil métaphorique lorsqu'elle est seule, « Là encore! Un oeil glauque! Il me regarde! Il me guette! Charlotte! J'ai peur! » (ID, 156). Le regard est ainsi présenté non pas comme un échange, mais comme une action unidirectionnelle. Marguerite est ainsi le personnage qui est regardé par l'autre, ce qui introduit l'idée d'un spectateur qui observe Marguerite. La perte de la vue sera par ailleurs présente dans la pièce, par une dame qui menace Marguerite, en début de récit, de lui arracher les yeux : « Dieu vous entende. Mais ne vous avisez pas de tourner autour de M. de Roberval ou je vous arrache les yeux, avec mon canif! » (ID, 136). Comme nous le verrons un peu plus loin, les oiseaux sur l'île sont aussi des êtres menaçants susceptibles de crever les yeux des personnages : « Ces oiseaux me rendent folle. Ils tournent autour de ma tête pour me crever les yeux » (ID, 195). Le sujet des verbes d'action violente potentielle, « arracher » et « crever », est dans le premier cas, la dame, et dans le second, « ces oiseaux ». L'action est cependant orientée vers la protagoniste, qui est complément des verbes d'action par les pronoms « vous » et « me ». Marguerite est ainsi indispensable dans les prises de parole, puisqu'elle occupe presque systématiquement une fonction grammaticale dans chaque phrase. Par ailleurs, c'est la protagoniste qui est menacée de la perte de la vue, et non les autres figures dans la pièce. Ainsi, Marguerite ne pourrait potentiellement plus voir, mais les autres instances pourraient continuer d'être ses spectateurs.

### **1.3.1.3 La corporalité**

Le contact physique est une solution provisoire, qui permet d'atténuer l'angoisse de Marguerite. La corporalité s'incarne ainsi, dans le discours de Marguerite, par une volonté de proximité physique que nous trouvons tant dans la séquence 9 que dans la séquence 28. En effet, la séquence 9 révèle la recherche de rapprochement des corps, entre Marguerite et Nicolas; corps qui étaient, rappelons-le, décomposés en diverses parties et réfléchis en miroir

---

<sup>81</sup> Définition « démesure », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

contre une cloison (ID, 156). Dans le deuxième extrait, la recherche de contact physique par Marguerite est suggérée par sa tentative de réchauffer son fils sur son cœur et par sa tentative de ranimation de la bonne, également par la chaleur corporelle. Dans la séquence 28, la chaleur par la proximité physique renvoie plutôt à la survie qu'au désir provoqué par la passion. La protagoniste se fera par ailleurs aussi réchauffer par Nicolas et Charlotte, avant la naissance de son enfant (ID, 212). C'est la chaleur par le contact qui prime dans les relations corporelles entre les personnages. Le corps est d'ailleurs présenté dans une optique de dualité ou d'effet miroir, il n'apparaît jamais seul : « Mes jambes contre ses jambes, mon ventre contre son ventre, mes seins contre sa poitrine, ma face contre sa face » (ID, 156). L'effet miroir renvoie à l'image du mime dans la gestuelle des personnages, ce qui contribue à la dimension visuelle du discours. De plus, la présence du corps dans les prises de parole construit une dimension physique aux personnages, ce qui crée une mise en scène visuelle des instances dans la pièce.

En outre, il se dégage, dans le discours de Marguerite, une dualité qui oppose le contact entre Marguerite et Roberval avec celui entre Marguerite et Nicolas. Ainsi, Marguerite ne veut pas que Roberval la touche : « *(Cri)* Aïe! Ne me touchez pas! Je ne veux pas qu'on me touche! » (ID, 160). Elle ajoute plus loin que le contact physique avec lui la « glace jusqu'aux os » (ID, 166). Émotionnellement, lorsqu'il est question de Roberval, Marguerite affirme qu'elle « bouille de fièvre et c'est comme si je bouillais de rage » (ID, 168), ce qui fait contraste avec le « toucher glacial », mais qui va dans le même sens négatif. Le toucher avec Roberval révèle un discours de l'hyperbole qui « augment[e] ou diminu[e] excessivement la vérité des choses pour qu'elle produise plus d'impression »<sup>82</sup>. Le discours de Marguerite est donc démesuré; il suggère une mise en texte exagérée des émotions. Le toucher est, au contraire, recherché par Marguerite auprès de Nicolas :

C'est la personne que je connais le mieux au monde, assurément. Quoique je ne l'aie aperçu qu'une toute petite fois, en pleine lumière. L'autre fois, c'était ce soir, il faisait si noir que je n'ai pu voir son visage. Mais je reconnaitrais Nicolas Guillou, entre mille, rien qu'à son odeur, et puis en lui passant les mains sur la face et par tout le corps, à la façon des aveugles qui ont des yeux au bout des doigts (ID, 181).

---

<sup>82</sup> B. Dupriez, Définition « hyperbole », *Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, p. 237.

Le toucher sert à la recherche de réciprocité. Cette recherche de réciprocité renvoie à une action, puisqu'Elisabeth est le sujet implicite du verbe d'action potentielle « passer ». Nicolas emploie également un verbe d'action, « accrocher », cette fois à l'impératif, pour créer une réciprocité physique avec Marguerite : « accroche-toi bien à mon cou de tes deux bras » (ID, 172). Il ajoute après : « tous deux bien attachés ensemble. La mer ne peut rien contre nous » (ID, 172). Le contact physique n'est cependant pas, pour Marguerite, synonyme de « nous »; les corps restent en miroir. En effet, Marguerite utilise une fois ce « nous », le pronom pivot dans la phrase « La moindre parole échangée aurait pu nous perdre tous les deux » (ID, 156), qui fera passer le « il » objet du désir à un « il » source d'angoisse. Le contact du corps avec l'homme n'est donc jamais présenté de façon neutre dans le discours de Marguerite :

Parmi les techniques du corps, la sexualité joue un rôle important. Elle est très présente ici malgré la discrétion langagière qui l'entoure. Mais ce qui la caractérise nettement, c'est qu'elle n'est l'objet d'aucun savoir-faire. Maladresse, approximation, rapidité, surtout brutalité en sont les attributs les plus constants. Pour la femme, elle est offrande, soumission, non-plaisir, devoir conjugal. Pour l'homme, instinct sauvage, pulsion immaîtrisée du corps, fatalité charnelle, violence primaire ou au mieux routine abêtissante qui rend cardiaque. C'est dans le jeu théâtral qu'elle trouvera le plein épanouissement<sup>83</sup>.

Le jeu avec les corps se fait ici par la parole hyperbolique qui révèle un discours de l'extrême : Marguerite s'offre entièrement à Nicolas et elle repousse Roberval par des paroles excessives. Le contraste entre les deux nourrit l'expressivité que révèle le discours de Marguerite.

#### **1.3.1.4 La transformation et la métaphore de l'oiseau**

La recherche de contact physique est, dans la pièce, une source d'action de la part de Marguerite. Le contact physique est également une source de modulation des émotions chez la protagoniste, selon le personnage qu'elle côtoie. Un autre changement est par ailleurs perceptible chez la protagoniste dans la pièce : la transformation, qui n'implique toutefois aucune action de la part de Marguerite. La transformation renvoie surtout aux métaphores animalières. Marguerite sera par exemple identifiée, par la comparaison, à un petit poisson salé (ID, 172), à une marmotte (ID, 231), à un chat galeux (ID, 233) et à une proie dolente (ID, 161). L'idée de proie place la protagoniste en situation de bête traquée et donc de victime.

---

<sup>83</sup> G. Brulotte, « La représentation du corps souffrant chez Anne Hébert », p. 153.

Outre ces liens ponctuels à divers animaux, l'animal qui domine dans le discours est l'oiseau, ce grand volatile noir qui symbolise la mort et le châtement. Le terme « oiseau » revient constamment dans le langage des personnages et dans les didascalies, ce qui le place au rang de leitmotiv. Dès leur arrivée sur l'île, Marguerite et Charlotte constatent le drame suivant à propos du passeur : « Les fous de bassan lui ont ouvert les côtes et mangé le cœur. La mer est devenue toute rouge » (ID, 195). Les oiseaux sont ici synonyme de violence, voire de menace. Un autre exemple de la présence du terme « oiseau » dans le discours est lorsque Marguerite exprime le désir de mettre une peau à l'entrée de la grotte pour protéger son futur nouveau-né des « oiseaux de malheur » (ID, 205). Nicolas est le premier personnage qui sera affecté par l'oiseau de la mort : « C'est plus fort que moi. Un oiseau noir, toujours le même me suit où que j'aille dans l'île, depuis plusieurs jours déjà. Il tournoie au-dessus de ma tête. À plusieurs reprises, j'ai tenté de l'abattre avec ma fronde. Toujours il s'échappe et revient, chaque fois plus furieux » (ID, 214). Charlotte reprend la personnification de l'oiseau : « Il y a des pattes d'oiseau gravées sur la neige, partout autour de nous. Et ce point noir qui bouge dans le ciel. C'est la mort qui revient. Sauvons-nous vite. Ne blasphème plus, je t'en prie Marguerite. Vite, sauvons-nous » (ID, 228). Marguerite répond alors à la bonne, en poursuivant, toujours à propos de l'oiseau : « Cet oiseau-là, je l'abattrai et je me parerai de ses plumes, comme une sauvage que je suis devenue. Cela je le jure, ici sur la tombe de mon mari et celle de mon enfant » (ID, 228). La protagoniste passe de l'état de victime de la fatalité de la passion au statut de celle qui tente de redevenir maître de son destin en se transformant en harpie. L'oiseau porte donc, dans le langage des personnages, une connotation négative : « Ces oiseaux me rendent folle. Ils tournent autour de moi pour me crever les yeux » (ID, 195). L'oiseau est donc le stimulus pour les personnages d'un langage hyperbolique. L'oiseau est par ailleurs la source de l'action future pour la protagoniste, qui est le sujet des verbes « abattre » et « se parer ». L'oiseau permet donc une action potentielle chez Marguerite, ce qui implique un mouvement futur et donc une gestuelle visuelle.

La première image mythique qui nous vient à l'esprit à cette lecture est celle d'Oedipe qui se crève les yeux ne pouvant supporter le péché, quoique non intentionnel, qu'il a commis en couchant avec sa mère. Nous sommes porté à penser, par association, que Marguerite subit son péché tout comme Oedipe. Ce personnage s'est cependant lui-même crevé les yeux. À l'instar d'Œdipe, Marguerite est rongée par son péché, mais elle ne prend pas d'action

extrême, comme celle de se crever les yeux, pour ne plus voir son crime. L'action de Marguerite est, dans son discours, surtout au passé ou au futur, comme avec les actions potentielles : elle ne pourrait donc pas se crever les yeux au présent. Malgré ces différences, Marguerite s'associe, par le langage, à un des plus grands personnages de la tragédie grecque. La protagoniste se construit, par ce rapprochement, une image de personnage grandiose. Ce lien avec Oedipe nous invite par ailleurs à penser à la tragédie. Certes, nous ne retrouvons pas dans la pièce d'Anne Hébert l'unité de lieu, de temps et d'action, mais nous y retrouvons tout de même un crime, le meurtre de Roberval, qui se passe hors scène. La parole, le lieu de la scène, ne révèle dans la pièce que les intentions, les conséquences et les émotions vécues par rapport au crime. Le crime relève ainsi de la parole et non, par exemple, de bruits liés au meurtre dans les didascalies, ce qui aurait reproduit le crime « sur scène », dans le contexte d'une pièce radiophonique. Comme le destin d'Oedipe qui est entre les mains des dieux, Marguerite ne semble avoir aucun pouvoir sur sa passion. Œdipe et Marguerite subissent leur destin tracé d'avance et ne peuvent donc l'éviter. Cependant, le discours de Marguerite suggère qu'elle mène un combat psychologique pour retarder et analyser la fatalité de son destin tragique. Ce combat contre la fatalité renvoie surtout aux verbes d'action dans le discours. Marguerite défie ainsi, par la parole, le destin qui lui semble destiné, la mort: elle « accuse Dieu d'être complice de M. de Roberval » et « crie non pas miséricorde, mais justice! Justice » (ID, 228). La protagoniste défie aussi la fatalité par des gestes fantasmés : « Cet oiseau-là, je l'abattraï et me parerai de ses plumes » (ID, 228). Le langage ne relève pas ici de l'affirmation qui est une simple description. L'énonciation est performative, puisqu'elle « permet de *faire* quelque chose par la parole elle-même »<sup>84</sup>; elle est un acte « visant à accomplir quelque chose »<sup>85</sup>.

Suite à l'observation de l'oiseau, la protagoniste devient par ailleurs contaminée par les cris du volatile : les didascalies de cri d'oiseau sont ainsi intégrées à son monologue (ID, 229); l'oiseau et la protagoniste ne font alors plus qu'un. La protagoniste, suite à sa transformation en « harpie » (ID, 229), devient un personnage d'action au présent : « Je mange le blé à pleines mains, puis l'avoine et l'orge » (ID, 231). Marguerite, par l'association à une

---

<sup>84</sup> J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, p. 19.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 19.

« harpie », se lie encore une fois à une figure grandiose de la mythologie, qui est d'ailleurs visuellement spectaculaire.

À la fin de la pièce, des marins passant en mer aperçoivent Marguerite, sur son île, qui leur fait des signes. Ils vont la sauver pour la ramener en terre natale. Les marins se questionnent longuement, par le biais d'une accumulation de noms d'oiseaux (ID, 244), sur la race de l'oiseau noir. Marguerite raconte alors aux marins son combat contre l'oiseau : « Les ailes déployées de cet oiseau-là couvraient l'île entière, de leur ombre noire. J'ai combattu corps à corps avec cette ombre et j'ai gagné. Je suis couturée de cicatrices. Je n'ai plus d'âge. Mais j'ai vaincu la mort » (ID, 244). C'est la dernière fois qu'il sera question de l'oiseau puisque la protagoniste leur parle de la mort de l'oiseau, tant physique (l'oiseau noir) que métaphorique (mort de la harpie qu'elle était). L'action de Marguerite est cette fois au passé, comme le suggèrent les verbes d'action « combattre », « gagner » et « vaincre » au passé composé. Ainsi, lorsqu'elle quitte dans le discours le monde des « harpies » pour redevenir un humain, la protagoniste n'est plus action au présent. Comme pour les verbes d'action au futur, le passé composé révèle toutefois que Marguerite a un potentiel d'action, elle n'est pas un personnage passif. Les oiseaux ont donc une réalité linguistique et métaphorique dans la pièce. L'action implique d'ailleurs ici, pour Marguerite, un contact physique, puisqu'il est question de « corps à corps » avec l'oiseau. L'oiseau est encore une fois source d'exagération : « Les ailes déployées de cet oiseau-là couvraient l'île entière », ce qui crée, dans ce contexte, un discours visuellement hyperbolique.

### 1.3.1.5 La justice

Deux personnages dans *L'Île de la Demoiselle* sont présentés en lien avec la religion : Marguerite et le commandant du bateau, Roberval, qui est « Jean-François La Roque de Roberval, maître à bord, après Dieu » (ID, 137). Marguerite est une orpheline, élevée par les religieuses Augustines dont l'expédition vers le Canada est sa deuxième sortie du couvent (ID, 135). Marguerite lie la religion au désir, en employant le terme « cantique », le « chant d'action de grâces consacré à la gloire de Dieu »<sup>86</sup>, pour parler de l'effet que le regard des hommes produit sur elle : « Un vrai cantique de joie dans tout mon corps » (ID, 134). Le désir semble donc, dans cette optique, être présenté dans le discours de Marguerite comme étant

---

<sup>86</sup> Définition « cantique », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

légitime. Le lien avec le « cantique » nourrit le discours excessif de la protagoniste, qui s'exprime avec emphase. Marguerite est par ailleurs, dans la pièce, un objet de convoitise pour les marins qui lui lancent des propos scabreux (ID, 145). Nicolas aura alors pour rôle, dans sa prise de parole, celui de l'avocat de la défense de la jeune fille : « Arrière canailles! Mademoiselle est un ange et malheur à qui la touche! » (ID, 147). Le commandant, Roberval, aura en contrepoint le rôle de l'avocat du parti plaignant (ou d'avocat du *diable*) en hurlant : « maudite soit celle par qui le scandale arrive! » (ID, 147). Le discours du commandant n'est toutefois pas univoque, comme il ajoute un peu plus loin : « Celui qui n'a jamais péché lance la première pierre » (ID, 184). Cette phrase met en image le discours, par une citation de l'Évangile. Cette parole reprise directement de l'Évangile n'a cependant pas beaucoup de poids puisque le commandant s'est « fausement » converti au catholicisme (ID, 122). Les paroles positives à propos de Marguerite seront ainsi mises de côté, et ce sont les paroles destructrices du commandant qui seront retenues. Marguerite est alors « condamnée » à rester dans ses quartiers. La servante Charlotte rectifiera cette métaphore en la changeant pour une autre plus positive : « Ma maîtresse n'est pas un paquet, mais une créature de Dieu et une demoiselle de qualité ignominieusement traitée sur ce bateau » (ID, 148). Le jugement de la jeune femme se fait par autrui, Marguerite ne prend pas la parole dans ce premier conflit. Le fait que Marguerite soit la source d'un conflit d'une telle ampleur, sur le bateau, met le personnage en relief : la protagoniste est unique, tous les regards se posent sur elle, elle est l'objet de toutes les discussions.

La mise en scène du jugement devient alors, dans la pièce, un véritable procès : Marguerite est jugée en raison de son amour pour Nicolas. Ce serait elle qui aurait provoqué la colère de Dieu se traduisant par une tempête (ID, 182). Le texte met alors en place un vocabulaire juridique, comme les termes « témoin » (ID, 178), « coupable » (ID, 183) et « condamner » (ID, 193). Marguerite, lors de son jugement par les passagers et membres de l'équipage, tente de se justifier : « Quel crime ai-je commis? Je n'ai fait que suivre l'élan de mon cœur » (ID, 183). Cette brève prise de parole par Marguerite, pour se défendre devant autrui, est isolée dans la pièce. Les paroles de la protagoniste serviront beaucoup plus à transmettre un discours des perceptions et un discours des actions au passé ou au futur, qu'à tenter de se justifier. Le discours du procès renvoie en outre à un « témoin » (ID, 178), un

matelot, qui raconte tout ce qu'il a vu. Il y a même, dans la pièce, un arrêt, un acte de condamnation, de la part de M. de Roberval :

Marguerite de Notron, âgée de quinze ans et quatre mois, à cause de tes offenses et scandales, et en vertu de l'autorité qui me vient de Dieu et du Roi de France, François 1<sup>er</sup>, je te condamne, moi Jean-François La Roque de Roberval, Lieutenant Général, Chef Ducteur et Capitaine de l'expédition de découverte en terre de Canada et d'Ochelaga et autres lieux circonjacents, je te condamne à être déportée en compagnie de ta servante et complice, Charlotte Lemire, âgée de quarante-huit ans, sur l'île des Démons, située sur la côte nord du golfe du Saint-Laurent (ID, 193).

Chacun des personnages a donc un rôle dans le procès, ce qui les enferme dans un type particulier de discours. Le procès, sur le pont du bateau, relève ainsi de la cérémonie du spectacle en raison de la mise en place d'un cadre régi avec des rôles préétablis dans le récit.

Marguerite se plie au résultat du procès, elle incarne le rôle du condamné. Marguerite ne peut d'ailleurs aller à l'encontre de ses sentiments, ce qui rappelle la présence du pâtir dans la passion : elle est victime de ses sentiments. Ce n'est qu'après la mort de tous les personnages sur l'île que Marguerite se venge en mettant symboliquement à mort Roberval, source de tous ses maux<sup>87</sup>. Le discours de Marguerite devient alors doté de verbes d'action au présent, et se transforme en un arrêt, un jugement métaphorique :

Je l'extrade au Canada, je le fais venir ici, je lui crève les yeux et je lui perce le cœur. Il perd son sang là sur le mur où je le dessine. J'ai mis de la poudre dans la neige fondue et j'ai fait tremper ma ceinture rouge, dedans. Voici la couleur exacte du sang. Pour le reste, je dessine au charbon noir. Rouges les yeux, rouge le cœur. Trois points écarlates dégoulinent jusque par terre, en longues traînées... (ID, 234).

Ces nombreux verbes d'action au présent, « Je l'extrade », « je lui crève », « je lui perce », « je dessine », qui ont pour sujet Marguerite, entrent en contraste avec les verbes au présent jusqu'alors déclinés dans le discours comme « j'ai peur » (ID, 226) et « je veux » (ID, 227), qui renvoyaient à des perceptions et des désirs. Ces actions sont toutefois métaphoriques et non réelles, ce qui crée tout de même un discours visuel par son action et excessif par sa violence. L'acte de condamnation par Marguerite est donc un moyen, pour la protagoniste, de quitter l'état de pâtir et de victime dans lequel elle était. La parole est accomplissement, elle est performative<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> M. Cambron, « Le parti du conte », p. 202.

<sup>88</sup> J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, p. 18.

### 1.3.2 La théâtralisation du pâtir

Par notre étude de *L'Île de la Demoiselle*, nous avons tenté de voir si, indépendamment de la forme théâtrale du texte, le discours lui-même théâtralisait les émotions, et plus précisément le pâtir. Dans son ouvrage *Quand dire c'est faire*, Austin explique qu'il existe deux types d'énonciation, soit l'énonciation *constative* qui est « l'« affirmation » classique, conçue la plupart du temps comme une « description » vraie ou fausse des faits »<sup>89</sup>, et l'énonciation *performative* qui est « celle qui nous permet de *faire* quelque chose par la parole elle-même, énonciation visant à faire quelque chose »<sup>90</sup>. La parole, chez la protagoniste, relève de la performance et non de la simple affirmation. Austin étudie le langage dans des circonstances ordinaires et non le contexte théâtral, qu'il surnomme « circonstance parasitaire de la parole »<sup>91</sup>. Nous nous sommes donc réapproprié sa théorie, afin de la mettre en application dans le contexte du discours théâtral<sup>92</sup>.

Austin établit certains critères qui permettent de définir, en partie, le fait qu'une énonciation soit performative<sup>93</sup>. Ce critère essentiellement grammatical implique un discours à la première personne du singulier, habituellement à l'indicatif présent en voix active. Marguerite est le sujet de plusieurs phrases, dans ses prises de parole, dont les verbes sont, pour la plupart, en voix active. Le discours de la protagoniste au présent en est surtout un de perception, de volonté ou d'émotion comme : « je ne désire rien tant qu'une petite promenade » (ID, 159). Il y a tout de même performativité puisque le discours ne relève pas ici de la simple affirmation. Le discours, par sa démesure, est ainsi un mouvement emphatique et une performance. Marguerite est également le sujet de verbes d'action au passé composé, « j'ai vu » (ID, 152), et au futur, « je lui percerai le cœur et lui crèverai les yeux » (ID, 229). Même si elle n'est pas action au présent, Marguerite a un potentiel d'action, ce qui fait d'elle

---

<sup>89</sup> J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, p. 19.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>92</sup> Dans *Quand dire c'est faire*, Austin met en place une approche qui permet de déterminer les circonstances où il y a performativité dans le langage usuel. Dans son étude, le théoricien n'inclut pas le contexte théâtral puisque la langue y est le plus souvent performative. Or, pour étudier la performativité dans le langage, Austin établit une façon d'analyser la performativité linguistique qui peut s'appliquer tant dans le langage usuel que dans le langage théâtral ou même romanesque. Plusieurs théoriciens contemporains, dont Janelle Reinelt et Marvin Carlson, envisagent d'ailleurs la théorie linguistique d'Austin dans le contexte théâtral (Voir le numéro 205 de la revue *Théâtre/Public*, juillet-septembre 2012).

<sup>93</sup> J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, p. 29.

un personnage actif et non passif. Les verbes d'action permettent en outre une mise en image des gestes accomplis par les personnages.

De plus, pour qu'elle soit performative, la parole doit être un « engagement » ; il doit y avoir correspondance entre la parole et les intentions<sup>94</sup>, ce qui est le cas de Marguerite. Les verbes d'action dont elle est le sujet en sont le reflet. La protagoniste vit aussi littéralement sa parole emphatique, comme le traduit l'hyperbole : « Je rentre. Je rentre, M. le Commandant. Mais permettez-moi que je n'accepte pas votre bras. Cela me glace jusqu'aux os » (ID, 166). Le discours de la souffrance, comme « le mur autour de moi me serre comme un étau » (ID, 156) qui a pour complément le pronom « me », suggère aussi une correspondance entre le discours et la démesure du pâtre que Marguerite vit et révèle dans ses paroles.

Le discours de Marguerite sera par ailleurs composé de plusieurs verbes d'action au présent dont elle n'est pas le sujet : « Le mur tout autour de moi me serre comme un étau ». Les éléments externes permettent donc une action au présent. Même si elle n'est pas le sujet dans ces phrases, Marguerite en est systématiquement le complément, le plus souvent le complément d'objet direct. La protagoniste fait donc partie de l'action dans le discours, même lorsqu'elle n'en est pas le sujet. Elle est omniprésente.

Par ailleurs, même si *L'Île de la Demoiselle* est une pièce radiophonique, la corporalité y est omniprésente dans le discours, le corps y étant mis en texte par l'obsession du contact entre les corps, comme dans la séquence 9. C'est entre autres par cette omniprésence du corps dans le langage que la théâtralisation passe par la mise en image du physique des personnages.

L'introduction dans la pièce du genre du procès est en outre une mise en texte du spectacle, puisque chaque personnage y a un rôle précis et prédéfini à y jouer. Le procès est ainsi un lieu du langage où tout est prévu d'avance et où tout est calculé : le langage même y est codé en raison des formalités. Marguerite est par ailleurs le personnage accusé, ce qui place tous les projecteurs sur elle : elle est le centre du litige. Le procès est aussi une mise en image du subi par Marguerite : elle n'est pas le maître du discours lors du procès, elle n'en est que l'objet.

---

<sup>94</sup> J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, p. 69.

Enfin, pour que parole soit performative, l'acte d'illocution, la visée de la parole, doit rendre « manifeste comment les paroles doivent être comprises »<sup>95</sup>. Cet énoncé s'applique dans les interactions entre Marguerite et les autres personnages de la pièce. En effet, les personnages réagissent, par des « actes réactifs »<sup>96</sup>, aux propos de Marguerite, par exemple dans la séquence 9 où Charlotte veut rendre justice à sa maîtresse suite au long monologue de celle-ci sur la souffrance éprouvée en raison de sa séparation avec Nicolas. Puisqu'il découle un effet perlocutoire au discours de Marguerite, la visée illocutoire semble réussie : les « intentions du locuteur »<sup>97</sup> sont comprises. Ainsi, lorsqu'il n'y a plus personne sur l'île, la protagoniste se crée un auditoire imaginaire, la religieuse augustine (ID, 232). Il y a donc toujours dans la pièce une possibilité d'échange, ce qui est un critère de communication linguistique<sup>98</sup> : Marguerite a toujours un auditeur à sa parole. Le discours de la souffrance de Marguerite, dans cette optique de l'interaction, en est donc un sciemment choisi. L'effet recherché par Marguerite semble être la compassion chez l'autre personnage. Le pâtir est donc subi par la protagoniste, mais il est aussi choisi par le discours emphatique qui suscite un effet perlocutoire plus réactif. Le langage excessif de Marguerite révèle donc une maîtrise, puisque c'est grâce à lui qu'elle contrôle les réactions des autres instances dans la pièce. C'est donc entre autres par divers indices performatifs, comme « le mode, le ton de la voix, le rythme, l'insistance, les adverbes et locutions adverbiales, les particules de relation, les phénomènes qui accompagnent l'énonciation (exemple : les gestes) et les circonstances de l'énonciation »<sup>99</sup> ainsi que par les interactions, qu'une étude de la performativité de la parole, par la théâtralisation du pâtir, a été possible dans *L'Île de la Demoiselle*.

---

<sup>95</sup> J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, p. 29.

<sup>96</sup> V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 22.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>99</sup> Dans le contexte de l'étude de la pièce de théâtre écrite, nous devons exclure le ton et la voix, à part quelques exceptions par des didascalies explicatives. J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, p. 94-96.

## 2 ANALYSE DE KAMOURASKA

### 2.1 Microlecture I de Kamouraska

Comme nous l'avons indiqué en introduction, nous désirons trouver ce qui rapproche *L'Île de la Demoiselle* et *Kamouraska*, au-delà du récit et du caractère des personnages. Nous avons donc décidé d'effectuer des micro-analyses de quelques extraits du roman, afin de découvrir si des phénomènes similaires<sup>100</sup> à ceux identifiés dans *L'Île de la Demoiselle* peuvent être repérés. Nous avons choisi comme premier extrait l'incipit de *Kamouraska*<sup>101</sup>, puisque, selon Claude Duchet<sup>102</sup>, celui-ci met en place tous les éléments de texte que nous étudions d'où l'intérêt de son analyse. Le début du roman devrait donc se révéler être un concentré des procédés de théâtralisation que nous avons découverts dans *L'Île de la Demoiselle*. Dans l'incipit de *Kamouraska*, le mari de Mme Rolland se meurt, ce qui crée chez Elisabeth Rolland née d'Aulnières une profonde angoisse qui la ronge et qui la rend quasi paranoïaque. Cette angoisse éveille en elle les souvenirs d'un ancien amour perdu. Les souvenirs renvoient la protagoniste à un procès auquel elle aurait fait face suite au meurtre de son premier mari.

L'incipit de *Kamouraska* s'amorce par une référence au temps : « L'été passa en entier. Mme Rolland, contre son habitude, ne quitta pas la maison de la rue du Parloir. Il fit très beau et très chaud. Mais ni Mme Rolland, ni les enfants n'allèrent à la campagne cet été-là ». La narration semble être hétérodiégétique, puisque la protagoniste est introduite dans la deuxième phrase par son identité sociale, « Mme Rolland ». « Mme Rolland » est le sujet de deux verbes d'action, « quitter » et « aller », mais qui sont dans des phrases négatives. Il y a donc absence de déplacement, ce qui nous rappelle l'absence d'action dont nous avons découvert l'omniprésence dans *L'Île de la Demoiselle*.

L'absence de déplacement de Mme Rolland et de ses enfants est causée par la mort imminente du mari : « Son mari allait mourir et elle éprouvait une grande paix. Cet homme

---

<sup>100</sup> Grande présence de pronoms personnels, verbes d'action orientés sur la protagoniste, temps de verbes qui rendent le langage actif, hyperboles qui placent la protagoniste au centre du discours, recherche d'interaction, etc.

<sup>101</sup> A. Hébert, *Kamouraska*, p. 7-11.

<sup>102</sup> C. Duchet, « Pour une socio-critique ou variation sur un incipit », p. 5-14.

s'en allait tout doucement, sans trop souffrir, avec une discrétion louable. Mme Rolland attendait, soumise et irréprochable». Le mari, introduit à la quatrième phrase de l'incipit, est nommé en fonction de son lien marital avec la protagoniste. Le mari est également le sujet de deux verbes : « allait mourir » et « s'en allait ». Dans les deux cas, les verbes sont au passé et non actifs. Mme Rolland est, quant à elle, le sujet du verbe de perception « éprouver », qui est à l'imparfait. Mme Rolland est le sujet d'un second verbe, « attendre », qui est aussi à l'imparfait et qui sous-entend la passivité. S'ajoutent au verbe « attendre », les adjectifs « soumise » et « irréprochable ». Il y a donc accumulation, dans le fragment, de termes renvoyant à l'état irréprochable de la protagoniste lequel semble se traduire par l'inaction.

L'état d'attente se poursuit dans le discours : « Si son cœur se serrait, par moments, c'est que cet état d'attente lui paraissait prendre des proportions inquiétantes. Cette disponibilité sereine qui l'envahissait jusqu'au bout des ongles ne laissait présager rien de bon ». Le cœur est le sujet du premier verbe réflexif d'action à l'imparfait, « se serrer », lequel, par métonymie, renvoie à la protagoniste. Celle-ci n'est toutefois pas en « maîtrise » de l'action, puisqu'il s'agit d'un symptôme physique. Le sujet du second verbe à l'imparfait, « paraître », est l'« état d'attente ». Même si elle n'est pas le sujet du verbe dans la phrase, Mme Rolland y est présente par le pronom personnel « lui ». La « disponibilité sereine » est le sujet du dernier verbe à l'imparfait, « envahir », qui est actif. Le pronom « l' » est un complément d'objet qui renvoie à la protagoniste. L'« envahissement » a donc lieu en la protagoniste : elle est impliquée dans l'action même si elle n'en est pas le sujet. Les perceptions de Mme Rolland semblent excessives du moins exacerbées par l'adjectif « inquiétantes » et par l'hyperbole « jusqu'au bout des ongles ». La narration, qui se déroule à la troisième personne du singulier, est en principe hétérodiégétique. Nous comprenons cependant, grâce aux adjectifs, qu'il y a une focalisation interne, puisque ces adjectifs ne prennent sens que du point de vue de Mme Rolland.

L'état d'attente continue d'être le centre des perceptions de la protagoniste : « Tout semblait vouloir se passer comme si le sens même de son attente réelle allait bientôt lui être révélé. Au-delà de la mort de l'homme qui était son mari depuis bientôt dix-huit ans ». Le premier verbe à l'imparfait, « sembler », qui a pour sujet « tout », n'implique aucune action, il s'agit d'une constatation. Le second verbe, « allait [...] lui être révélé », qui a pour sujet « le sens même de son attente », n'implique pas d'action non plus, il s'agit d'une découverte. Le

mari est le sujet du dernier verbe, toujours à l'imparfait, et qui est cette fois un verbe d'état : « était ». L'homme est encore une fois nommé en fonction de son lien marital avec la protagoniste, « l'homme qui était son mari ». Même si elle n'est le sujet d'aucun verbe dans le fragment, la présence de la protagoniste est révélée par le pronom « son », répété deux fois, et par le pronom « lui ». L'ensemble des verbes du discours, jusqu'à présent, reflète une mise en scène figée, où toutes les instances sont en attente d'une action future. Le mot « attente » en est d'ailleurs à sa troisième occurrence depuis le début de l'incipit, ce qui met l'accent sur l'état d'inaction de la protagoniste. Par ailleurs, comme dans la première phrase « l'été passa en entier », le temps est décrit dans sa durée : « depuis bientôt dix-huit ans ». L'état d'attente s'arrime donc pour la protagoniste à une conscience précise du temps qui passe.

L'angoisse, qui contraste avec l'état de « grande paix », fait alors son apparition dans le discours : « Mais déjà l'angoisse exerçait ses défenses protectrices. Elle s'y raccrocha comme à une rampe de secours. Tout plutôt que cette paix mauvaise ». Le sujet du premier verbe d'action, « exercer », est l'angoisse. L'action est donc métaphorique. La protagoniste est, par le pronom « elle », le sujet du second verbe d'action du fragment, « s'y raccrocha ». Même si le fait de se « raccroch[er] à l'angoisse » n'est pas une action proprement physique, Mme Rolland est, pour la première fois dans le discours, le sujet d'un verbe d'action. L'action de se « raccroch[er] » se traduit aussi par un changement de temps de verbe dans le discours : nous assistons au premier temps de verbe au passé simple, les autres verbes étant jusqu'alors à l'imparfait. L'amorce de l'action, le début du récit, a donc lieu grâce à Mme Rolland. Par ailleurs, le mot « paix », qualifié de « grande » en début d'extrait, se voit répété et qualifié, la paix est « mauvaise », suite à la prise en charge de l'action par la protagoniste. La protagoniste amorcera ainsi l'action dans le récit pour éviter la « paix mauvaise » qui est négative. L'opposition entre les deux occurrences du mot « paix » dévoile le caractère dichotomique<sup>103</sup> qui caractérise le roman. La métaphore « l'angoisse exerçait ses défenses protectrices » et la comparaison « Elle s'y raccrocha comme à une rampe de secours » mettent quant à elles en relief la façon dont le discours construit visuellement les émotions ressenties par la protagoniste, par une métaphore, puis par une comparaison.

---

<sup>103</sup> S. Hamel, *La rhétorique de l'extrême chez Anne Hébert*, p. 81.

Les actions à prendre pour éradiquer l'angoisse sont alors présentées : « Il aurait fallu quitter Québec. Ne pas rester ici. Seule dans le désert du mois de juillet ». Le verbe d'obligation « falloir » est au conditionnel : la protagoniste est consciente de l'action à accomplir, mais cette action n'a pas lieu. S'ajoute le verbe non conjugué : « ne pas rester », qui, par sa négation de l'état d'inaction, sous-entend aussi l'action du déplacement à accomplir qui n'a pas lieu. La protagoniste est le sujet implicite des deux verbes. Elle a donc un potentiel d'action, de déplacement, même si celui-ci n'est pas accompli. Par ailleurs, la « maison de la rue du Parloir » se transforme ici en ville de « Québec » : la protagoniste a encore une conscience des lieux, malgré l'angoisse qui croît en elle. La précision de lieu contraste avec « le désert du mois de juillet », qui présente du temps une image de vide et d'infini, l'été interminable. Ainsi, l'angoisse introduite dans le discours crée une tension qui devient de plus en plus visuelle par les métaphores déclinées dans le texte.

Le discours se poursuit sur la thématique de l'angoisse, qui se traduit cette fois par l'obsession du regard de l'autre : « Il n'y a plus personne que je connaisse en ville. Si je sors, on me regarde comme une bête curieuse ». Il y a apparition dans le discours du « je » qui désigne la protagoniste, ce qui fait glisser la narration, d'abord en apparence extradiégétique et omnisciente, vers un narrateur-personnage plus intime. Le glissement de point de vue nous fait passer à un théâtre des émotions plus intime. L'arrivée du « je » dans la narration porte à plus de quinze les références à la protagoniste depuis le début de l'extrait. Ce premier « je » de l'extrait est le sujet de « connaître », qui est au subjonctif présent. L'action amorcée dans le discours par le passé simple fait passer le discours de l'imparfait au présent. Le second verbe qui a pour sujet le « je » est aussi au présent : « si je sors ». L'action par la protagoniste est encore une fois présentée non pas dans son accomplissement au présent, mais dans sa dimension potentielle. Un nouveau pronom est introduit dans le discours : le « on ». Ce « on » est le sujet du verbe « regarde », dont le complément d'objet direct, le pronom « me », indique l'orientation du regard du « on » vers la protagoniste. Par ailleurs, la comparaison « comme une bête curieuse » met en scène Mme Rolland de façon visuelle en l'associant au cirque et en faisant d'elle un personnage soumis au regard de l'autre. Cette image nous fait penser à Marguerite dans *L'Île de la Demoiselle*, qui était aussi en position de victime observée sous la mire d'un observateur braquant son regard sur elle.

Cette obsession à propos du regard de l'autre continue d'être filée dans le texte : « Comme ces deux voyous m'examinaient ce matin, en revenant du marché. Longtemps ils m'ont suivie des yeux. Je ne devrais pas sortir seule ». Les « deux voyous » sont le sujet de deux verbes d'action liés au regard, « examinaient » et « ont suivie des yeux ». Les deux pronoms « m' », placés en complément d'objet direct, indiquent que l'action est orientée vers la protagoniste : elle n'accomplit pas l'action, mais elle en fait partie. Le dernier verbe d'action du fragment, « devoir », qui a pour sujet le « je », est encore une fois au conditionnel, à la voix négative. La protagoniste est consciente des actions à accomplir pour éviter le regard qui est source d'angoisse, mais elle ne prend pas les mesures nécessaires pour l'éviter. Le temps, présent depuis le début de l'extrait, est cette fois rappelé par la mention « ce matin ». Ainsi, malgré le regard de l'autre qui stimule l'angoisse, le discours continue d'être ancré dans la réalité par le rappel de la conscience du temps au sein duquel le discours évolue.

L'accumulation de courtes phrases, qui gravitent autour du sentiment éprouvé par la protagoniste d'être traquée par le regard, se poursuit : « La ville n'est pas sûre en ce moment. Plus moyen de douter maintenant. On m'observe. On m'épie. On me suit. On me serre de près. On marche derrière moi ». La protagoniste est le sujet implicite du prédicat mental<sup>104</sup> non conjugué : « douter ». Le « on » est le sujet de tous les autres verbes, qui sont des verbes d'action liés au regard et à la poursuite. Le pronom « on » est toujours suivi d'un déterminant personnel comme « m' » et « me ». La réciprocité entre les deux termes met en relief le fait que l'action d'être regardée, par l'autre, a un impact direct sur la protagoniste. L'accumulation « On m'observe. On m'épie. On me suit. On me serre de près. On marche derrière moi » nous fait penser à *L'Île de la Demoiselle* où nous retrouvons une accumulation semblable : « Il me surveillait. Je suis sûre qu'il me surveillait. Là encore! Un oeil glauque! Il me regarde! Il me guette! » (ID, 156). Dans les deux cas, c'est l'accumulation de verbes actifs liés au regard qui permet de comprendre que le personnage traqué est observé dans ces moindres faits et gestes. Cette accumulation met également en scène de façon exacerbée les émotions du personnage observé. Cette mise en texte du regard continuel de l'autre sur Mme Rolland la place ainsi dans une position de personnage sous les projecteurs. Par ailleurs, le verbe être au

---

<sup>104</sup> Rappel : Un prédicat mental est un primitif sémantique qui renvoie à un processus mental ou à un état mental (acte mental). Le prédicat mental ne relève pas de la description. A. Wierzbicka, « La quête des primitifs sémantiques », p. 19.

présent et la mention « en ce moment » montrent que l'angoisse, associée au regard, est liée au temps présent.

Le « on » qui observe se transforme alors dans le discours en une femme : « Cette femme, hier, s'attachait à mon ombre. Je sentais son pas égal, son allure obstinée, volontaire, sur mes talons ». Si nous lisons l'ensemble du roman et revenons à l'incipit, nous pouvons associer « cette femme » au « fantôme » d'Aurélié qui hanterait la protagoniste. La protagoniste est par ailleurs le sujet du verbe de perception « sentir » : la protagoniste est sensible au fait d'être soumise au regard de l'autre, lequel fait penser à un public regardant évoluer une comédienne. La description du pas de l'autre, « son pas égal, son allure obstinée, volontaire », crée par l'accumulation une mise en image du texte par le rappel de la façon dont les actions se déroulent. Les émotions de la protagoniste prennent de l'ampleur en raison du regard de l'autre. Elle en conserve toutefois, en partie, le contrôle, ce qui se remarque par une conscience du temps que traduit le retour des verbes à l'imparfait et la mention « hier ». La protagoniste ne semble ainsi pas avoir le choix d'avoir un public, mais elle maîtrise tout de même en partie ses actions sur la scène. Ceci vient enrichir le fait que la protagoniste est consciente des actions à accomplir pour fuir le regard spectateur, mais ne prend pas les mesures nécessaires pour quitter la scène sur laquelle elle se trouve.

Le discours implique alors directement la protagoniste dans l'action de regarder : « Lorsque je me suis retournée, la femme s'est cachée, sous une porte cochère. Je l'ai bien vue s'engouffrer là-dedans, vive et agile comme personne au monde, sauf... C'est cela qui me pince le cœur à mourir; vive et agile comme personne... ». La protagoniste accomplit ainsi à son tour l'action de se retourner pour amorcer une autre action : braver le regard angoissant. Cette action entreprise résultera toutefois en un échec puisqu'il n'y a personne avec qui échanger ce regard. La « femme » est quant à elle le sujet de deux verbes d'action : « s'engouffrer » et « s'est cachée ». Ces deux actions impliquent un déplacement.

Le discours revient alors sur de nouvelles solutions possibles, afin de fuir le regard de l'autre : « J'aurais fort bien pu la semer, cette créature. Prendre un fiacre. Ou changer de trottoir. Entrer dans une boutique. Faire prévenir mon cocher, lui dire d'atteler et de venir me chercher ». Comme avec les deux phrases « Il aurait fallu quitter Québec. Ne pas rester ici », le conditionnel passé « j'aurais [...] pu la semer » met de l'avant le fait que la protagoniste est

consciente des actions potentielles qui lui permettraient de quitter la scène sur laquelle elle évolue. Les actions possibles sont aussi mises en relief par l'accumulation de verbes d'action : « prendre », « changer », « entrer » et de verbes d'interaction : « faire prévenir » et « dire », tous non conjugués. Ces verbes, qui ont pour sujet implicite la protagoniste, décrivent une gestuelle, une mise en scène possible de l'action, même si cette action n'a pas lieu. De plus, ces solutions impliquent tant un déplacement qu'une prise de parole. La prise de parole, « faire prévenir » et « lui dire de », implique une injonction et non une discussion. Cette absence d'échange de la parole va dans l'optique du déplacement en solitaire : la protagoniste, dans ses solutions potentielles, reste en parfait contrôle de la situation, les imprévus étant impossibles à cause de l'absence d'interaction.

L'action prise au présent par Mme Rolland, pour fuir l'angoisse, est la marche : « J'ai continué de marcher sans me retourner. Sûre de traîner après moi, à dix pas, cette suivante entêtée. Marcher, marcher sans fin ». La protagoniste est ici non plus potentiel d'action, mais action puisqu'elle est le sujet du verbe « ai continué à marcher ». Le verbe « marcher » est répété trois fois, ce qui met l'accent sur l'action physique accomplie : le discours du mouvement est exacerbé par sa répétition. Comme dans la séquence 28 de *L'Île de la Demoiselle*, l'action de « marcher » semble être, pour la protagoniste, une solution provisoire pour ne pas tomber totalement dans les « griffes de l'angoisse ». L'action physique serait donc stimulée par l'angoisse. Par ailleurs, la tentative d'échange de regard est cette fois-ci évitée par la protagoniste, par une négation du fait de se retourner. S'ajoute l'adjectif « sûre » qui sous-entend le verbe d'état « être » avec pour sujet la protagoniste. Malgré le mouvement, la protagoniste n'est pas confuse, elle contrôle ce qui se déroule autour d'elle.

La phrase « J'ai continué de marcher sans me retourner » fait contraste avec la suivante : « On se retourne sur mon passage. C'est cela ma vraie vie ». La reprise du verbe « retourner » met l'accent sur le jeu, dans le discours, sur les échanges de regard accomplis, niés et potentiels. La protagoniste n'a pas besoin d'observer son public pour performer. Toutefois, elle a besoin de ce public pour continuer à être sous les projecteurs, d'où le fait que le regard de l'autre est constamment sur la scène qui s'élabore dans le discours.

Le motif de la marche se poursuit dans le discours par le biais d'une allégorie : « Sentir le monde se diviser en deux haies pour me voir passer. La mer Rouge qui se fend en deux pour que l'armée sainte traverse. C'est ça la terre, la vie de la terre, ma vie à moi ». L'utilisation

allégorique de la séparation des eaux par Moïse, pour décrire le procès, nous fait penser à une mise en scène, puisque l'allégorie est une mise en scène visuelle du discours. De plus, cette allégorie place Elisabeth au centre de l'action. Elle est, à elle seule, le peuple élu, « l'armée sainte ». L'allégorie place également la protagoniste au centre de l'espace, sur une sorte de scène, puisque nous l'imaginons en train de traverser la « mer Rouge ». Il y a également un caractère spectaculaire dans l'opposition entre la protagoniste et le monde qui la « voi[t] passer », puisque cette opposition ne passe pas par la comparaison ou par la métaphore, mais s'incarne par l'allégorie. Le récit de la protagoniste est ainsi raconté à travers un autre récit. Elisabeth est le sujet du verbe de perception à l'impératif « sentir » : l'allégorie, dans ce contexte, pourrait suggérer une mise en texte visuelle des émotions éprouvées par la protagoniste. La mer est le sujet implicite de deux verbes d'action à l'impératif, « se fendre » et « se diviser ». Elisabeth n'est donc pas le sujet dans la première phrase. La protagoniste est tout de même en action, ce qui est suggéré par le complément « pour me voir passer ». L'action est donc possible pour Elisabeth dans l'allégorie.

L'allégorie en vient à être liée à l'événement concret vécu par Elisabeth : « Un jour, c'est entre deux policiers que j'ai dû affronter cette terre maudite. Moi, moi, Elisabeth d'Aulnières, veuve d'Antoine Tassy, épouse en secondes noces de Jérôme Rolland. Et j'avais envie de rire à la face du monde entier ». Le verbe d'obligation « devoir » et « avoir envie » qui ont pour sujet la protagoniste, montrent que, dans cette partie du discours, Elisabeth est obligation et émotion, mais non action. Le mouvement possible dans l'allégorie fait contraste avec l'impossibilité de mouvement physique que provoque le procès. Par ailleurs, les trois références directes à la protagoniste dans l'allégorie se transforment, dans la narration de l'événement concret, en une omniprésence du sujet, par l'accumulation de cinq références personnelles en une seule phrase : « Moi, moi, Elisabeth d'Aulnières, veuve d'Antoine Tassy, épouse en seconde noces de Jérôme Rolland ». En ce qui a trait au procès, Elisabeth est ici la seule instance sur laquelle tous les projecteurs sont braqués, elle est l'unique personnage important dans la scène qui se déroule. Par ailleurs, l'opposition dans le discours entre Elisabeth et le « monde entier » isole la protagoniste des autres et lui donne un statut distinct. L'hyperbole « rire à la face du monde entier » vient nourrir l'émotion en renforçant la singularité de la protagoniste qui ne fait pas partie du « monde ». Elisabeth a besoin d'un public pour mettre en lumière l'ampleur de ce qu'elle éprouve : le monde. Cela nous fait

penser à Marguerite qui appelait « toutes les cloches du monde » à sonner sa douleur : les émotions sont traduites dans les deux textes de façon visuelle par l'opposition entre la grandeur du personnage unique et le reste du monde décrit hyperboliquement.

La description du procès se poursuit : « Ah! la jolie promenade en traîneau! De Lavaltrie à Montréal. Le mandat d'arrêt contre moi, les deux policiers qui sentent la bière, la ville de Montréal, traversée en si bel équipage. Le gouverneur de la prison s'excuse et fait des courbettes jusqu'à terre ». Les lieux sont encore une fois précisés dans le discours, qui s'ancre ainsi dans la réalité, tant dans le présent de « la maison de la rue du Parloir » et de « la ville de Québec », que dans le passé « De Lavaltrie à Montréal » et de « la ville de Montréal ». La présence ponctuelle de lieux réels dans un discours exacerbé par les allégories, par les métaphores et par les accumulations, permet de mettre en place le décor au sein duquel le discours prend place. Les deux exclamations sont quant à elles les premières de l'incipit. Elles semblent être employées pour traduire une ironie par rapport à la « jolie promenade en traîneau » qui est le convoi ramenant la protagoniste à Montréal pour être jugée. La seule interaction mentionnée dans le fragment est « s'excuse », l'échange de parole étant dès lors orienté vers les conditions que la protagoniste ne devrait pas subir en raison de son innocence possible et de son statut distinct. Les policiers sont ridiculisés dans le discours puisqu'ils « sentent la bière ». L'ironie se profile aussi par la mention « en si bel équipage » pour désigner le convoi qui ramène Elisabeth à Montréal. Ce sont ses perceptions qui dirigent ici le discours. Le gouverneur mentionné dans la dernière phrase du fragment est également tourné en dérision par l'hyperbole « courbettes jusqu'à terre ». Le terme « courbette », qui fait référence à un salut exagéré, met déjà visuellement de l'avant l'aspect factice du procès où les personnages, dont la parole et les gestes sont analysés dans le détail, évoluent sous les projecteurs. La figure de l'autre, dans le procès, semble jouer un rôle précis dans le discours. Il semblerait ainsi que ce soit par le biais de la qualification hyperbolique négative d'un autre personnage que le discours d'Elisabeth la place dans une position plus digne et plus noble.

S'enchaînent ensuite une série de courtes phrases qui mettent en relief les perceptions d'Elisabeth par rapport au procès : « La porte noire se referme sur moi. Quatre murs moisissés. L'odeur des latrines. Le froid. L'acte d'accusation. Ma folle jeunesse. Les interrogatoires. Les témoins ». L'accumulation de phrases nominales qui s'attardent sur des détails, « La porte noire se referme sur moi. Quatre murs moisissés. L'odeur des latrines. Le froid », crée une

dimension visuelle au discours : il est aisé de s'imaginer, par l'appel aux sens, ce qu'a vécu Elisabeth. Ces courtes phrases, qui passent par le filtre du discours de la protagoniste, mettent également en lumière une part d'auto-apitoiement de sa part. Le discours de la souffrance et des mauvaises conditions d'emprisonnement est ainsi exacerbé par cet auto-apitoiement qui traduit le fait que la protagoniste ne peut plus agir.

L'accumulation de phrases nominales au sujet du procès se poursuit dans le discours : « Cour du Banc du Roi. Terme de septembre 1840. *The Queen against Elisabeth d'Aulnières-Tassy* ». Comme les lieux, le temps est rapporté dans le discours à une année précise, soit « septembre 1840 ». Il est donc possible de situer les éléments du récit, même s'ils sont exacerbés, sur une échelle temporelle : même si le discours d'Elisabeth est hyperbolique, elle est en mesure de tirer les fils du temps, elle contrôle ses souvenirs. La fin du fragment, « *The Queen against Elisabeth d'Aulnières-Tassy* », introduit un autre genre discursif dans le roman : l'acte d'accusation. Cet acte se traduit dans le texte par un changement graphique, l'utilisation de l'italique, et par un changement linguistique, le passage à l'anglais. L'opposition entre Elisabeth et la reine fait partie de la série d'oppositions entre la protagoniste et les autres depuis le début de l'extrait : il y a la comédienne, Elisabeth, et les autres, le public. Aucun autre personnage, même la reine, ne peut aspirer à la grandeur de la protagoniste sur scène. L'acte d'accusation met en place une forme de discours qui n'a rien à voir avec le discours narratif. Le discours semble échapper à Elisabeth, par le changement de voix narrative. Elle ne pourra par exemple pas contrôler les témoignages<sup>105</sup>. Ce changement de voix narrative crée par ailleurs l'impression que nous assistons au procès. Le procès met en lumière une scène et un discours codés. Il y a une dimension théâtrale à la présentation du procès dans le texte, puisque chaque individu y joue un rôle précis. Le procès est ainsi une sorte de mise en scène régie par la loi.

Le procédé d'accumulation est repris dans la phrase suivante, dotée de virgules et placée sous le régime de la dualité : « Il fallait me refaire une innocence à chaque séance, comme une beauté entre deux bals, une virginité entre deux hommes ». Il y a une sorte de travestissement de la réalité, par la construction consciente du paraître. Le monde des masques et du déguisement fait pencher le discours de la réalité du côté du théâtre. L'emploi du verbe

---

<sup>105</sup> Exemples : A. Hébert, *Kamouraska*, p. 35, p. 45-46, p. 176.

impersonnel « falloir » traduit la nécessité du paraître pour Elisabeth. S'ajoute le verbe pronominal « me refaire » qui introduit l'idée d'une innocence construite par Elisabeth pour la scène du procès et non d'une innocence intrinsèque initiale : elle modifie son comportement pour que les spectateurs soient satisfaits de sa performance. La réfection de l'innocence se fait dans un laps de temps précis, soit celui qui sépare les séances du procès. La protagoniste est donc consciente du temps et sait en tirer parti pour construire son rôle.

Le « je » réapparaît alors dans le discours : « Je rentre chez moi, après deux mois de réclusion. Raison de santé, raison de famille. Adieu prison et vous Monsieur le gouverneur de la prison. Pauvre homme confus, consolez-vous avec ma servante. Elle demeurera à l'entière disposition de la justice ». Après l'impossibilité de mouvement en raison du procès, la protagoniste est à nouveau en mesure de se déplacer, ce qui est exprimé par le verbe au présent « rentrer » qui a pour sujet le « je ». Le procès semble ainsi être un lieu où la mise en scène est figée tandis que la vie « hors procès » a des balises à l'intérieur desquelles la protagoniste peut tout de même moduler le déroulement de ce qui se passe sur scène. Elle y devient le metteur en scène et le comédien. Le texte est ici au présent. Toutefois, même si le discours passe constamment du passé au présent et du présent au passé, nous, lecteurs, ne sommes jamais perdus sur l'échelle temporelle, qui est rappelée dans sa durée « après deux mois en prison » et dans la chronologie « septembre 1840 ». Elisabeth maîtrise l'agencement de ses souvenirs mis en scène. Par ailleurs, le gouverneur, qualifié de « pauvre homme confus », est encore une fois ridiculisé dans le discours. Elisabeth contrôle les événements en rabaissant ceux qui la dominent. La scène du procès perd aussi, par cette dérision, de la crédibilité, en nous permettant de croire à l'innocence de la protagoniste. La seule scène vraiment valable aux yeux d'Elisabeth est celle qu'elle peut totalement contrôler, en subissant le regard de l'autre, certes, mais en acquérant aussi, de ce fait, un public. Enfin, la protagoniste amorce ce qui semble être un dialogue en interpellant le gouverneur par deux occurrences du pronom « vous ». Or, le droit de réplique ne sera pas donné au gouverneur. Elisabeth est ainsi l'unique comédienne qui a le droit de réplique, l'autre n'est qu'un figurant.

Les suites du procès sont données dans le discours : « Prisonnière. Deux ans. Pauvre petite Aurélie Caron. Le temps efface tout. Te revoilà libre, comme ta maîtresse. La vie à refaire. L'extradition de mon amant n'aura jamais lieu. Il y a désistement. Deux ans. Il faut se faire une raison ». Comme avec la mention « deux mois », le temps a encore une

dimension comptable : « deux ans ». En contrepoint, il y a conception paradoxale du temps dans le discours, puisqu'il sera affirmé que « le temps efface tout ». Pourtant, le temps ne semble pas effacer les souvenirs de la protagoniste. Nous pensons qu'il lui permet plutôt de se reconstruire une réputation et donc d'effacer ses péchés aux yeux des autres. Le temps est donc un adjuvant dans le « théâtre » de la vie d'Elisabeth, puisqu'il lui permet de se refaire une réputation, comme il lui permettait de se refaire une « innocence ». En outre, le retour du verbe « falloir », encore une fois dans le contexte du procès, nous rappelle que lorsqu'il est question de justice, il y a « obligation ». Le vocabulaire du procès, « réclusion », « prison », « prisonnière » et « extradition » contribue à la mise en scène visuelle du processus de justice où les rôles et les lieux sont prédéfinis. Par ailleurs, la « pauvre petite Aurélie Caron » est associée lexicalement au « pauvre homme confus » qu'est le gouverneur. La figure de l'autre est diminuée, ce qui permet à Elisabeth de rester seule sur son piédestal. Un élément clé du procès est aussi présenté : l'amant. Celui-ci est nommé, pour la première fois dans le discours, par son lien affectif avec Elisabeth, qui plus est, avec le pronom « mon » qui fait que la protagoniste affirme sa relation avec lui, sa possession. Le mot « amant » qui arrive si tard dans le discours donne à croire que le procès sert essentiellement à mettre en scène la protagoniste et non les autres individus impliqués, comme le gouverneur, Aurélie et l'amant. Leur mention en tant que figurants permet de mettre en relief l'être de chair et de parole qu'est la protagoniste.

Le discours s'attarde alors aux actions accomplies par Elisabeth pour retrouver son « honneur » suite au procès : « Se remarier, sans voile ni couronne d'oranger. Jérôme Rolland, mon second mari, l'honneur est rétabli. L'honneur, quel idéal à avoir devant soi, lorsqu'on a perdu l'amour ». L'action qui a pour sujet Elisabeth est encore une fois mise en texte par un verbe non conjugué : « se remarier ». Il n'est cependant pas cette fois question d'une action potentielle, mais plutôt d'une action passée. Le fait que le verbe soit sans sujet crée un effet de distanciation dans le discours : Elisabeth semble être le spectateur de sa propre vie. Le mariage pour « l'honneur » est décrit non pas de manière affirmative, mais négative « sans voile ni couronne d'oranger ». La recherche d'« honneur » est donc ici déjà connotée négativement. Le mot « honneur » est répété deux fois en deux phrases, ce qui nous rappelle le fait que le mariage sert ici de simple façade. L'honneur, qui est le sujet du verbe « avoir », n'est d'ailleurs pas compatible avec l'amour dont l'action est de « perdre ». Ce contraste reflète

encore une fois qu'il n'y a pas de zones grises pour la protagoniste : tout est noir ou blanc. Il en découle un discours de l'extrême.

L'honneur, « l'idéal à avoir devant soi », devient une occasion de mouvement dans le discours : « L'honneur. La belle idée fixe à faire miroiter sous son nez. La carotte du petit âne. La pitance parfaite au bout d'une branche. Et le petit âne affamé avance, avance tout le jour. Toute sa vie. Au-delà de ses forces ». L'honneur n'est pas pensé comme étant une vertu. Il est ainsi tourné en dérision par l'accumulation de métaphores qui nourrissent la mise en image du discours : « la belle idée fixe », « la carotte du petit âne », « la pitance parfaite ». À l'image du regard de l'autre, l'honneur est cependant cette fois le stimulus d'un mouvement métaphorique vers « l'idée fixe », ce qui se remarque par la répétition du verbe « avancer ». La répétition à trois reprises du mot « honneur » fait d'ailleurs contrepoint aux trois répétitions « prison » du dernier paragraphe. Enfin, l'honneur devient le sujet de la plupart des phrases, ce qui nourrit la distanciation dans le discours. La protagoniste est ainsi en mesure de manipuler le monde des masques en étant sa propre spectatrice.

Le discours revient sur le « je » qui est Elisabeth : « Quelle duperie! Mais ça fait marcher, toute une vie. J'adore marcher dans les rues, l'idée que je me fais de ma vertu à deux pas devant moi ». Comme pour les exclamations « Ah! La jolie promenade en traîneau! » dans le récit du procès, la phrase exclamative « Quelle duperie! » met en relief l'ironie avec laquelle Elisabeth joue dans le discours, ici par la construction de la notion d'honneur comme masque. Le verbe « adorer » qui a pour sujet le « je » nourrit le discours des sentiments. Le verbe « avancer » du dernier fragment est ici rappelé par les deux répétitions du verbe « marcher ». La recherche d'honneur permet à la protagoniste un mouvement qui semble lui être vital.

La notion de regard revient alors dans le discours : « Ne quittant pas cette idée de l'œil, un seul instant. Une surveillance de garde-chiourme. L'idée, toujours l'idée ». Le mot « idée » du dernier fragment est ici répété deux fois : le masque du paraître s'incarne dans ce mot. Il y a « idée » de l'honneur et de la vertu. Contrairement au début de l'extrait, c'est Elisabeth cette fois qui surveille l'œil qui la juge et non l'inverse, puisqu'elle ne « quitt[e] pas cette idée de l'œil, un seul instant ». Cette phrase souligne le fait que la protagoniste contrôle ses gestes et ses paroles, puisqu'elle est consciente que l'« œil », la métonymie du regard de l'autre qui juge ses comportements, peut aussi regarder à tout moment.

Le discours à propos de l'honneur se poursuit : « L'ostensoir dans la procession. Et moi qui emboîte le pas derrière, comme une dinde. C'est cela une honnête femme : une dinde qui marche, fascinée par l'idée qu'elle se fait de son honneur ». L'honneur continue d'être une force d'attraction métaphorique qui est une source d'action pour Elisabeth, puisqu'elle « emboîte le pas » et « marche » vers son objectif. La vertu, par le mariage, est quant à elle encore une fois tournée en dérision, puisque la protagoniste est associée à une « dinde ». Le retour du mot « idée » toujours lié au mot « honneur » en vient à nous faire penser que, pour Elisabeth, l'honneur en société est un concept factice, une idée.

S'oppose au discours de l'honneur, celui du désir : « Rêver, m'échapper, perdre de vue l'idée fixe. Relever mon voile de deuil. Regarder tous les hommes, dans la rue. Tous. Un par un. Être regardée par eux. Fuir la rue du Parloir. Rejoindre mon amour, à l'autre bout du monde ». Comme en début d'extrait, nous assistons à une accumulation de verbes d'action physique non conjugués : « m'échapper », « relever », « fuir » et « rejoindre ». Ces actions sont possibles pour Elisabeth, mais elles ne sont pas accomplies. Ces actions rendues potentielles par leur conjugaison à l'infinitif font contraste avec l'image de la dinde qui marche dans le temps présent. S'ajoutent les verbes de désir « rêver » et « perdre de vue », qui marquent une perte de contrôle potentielle de la part de la protagoniste. Le contraste entre l'être et le paraître s'incarne ainsi dans l'opposition entre l'être qui veut fuir et le paraître honorable toujours en contrôle. Ces verbes d'action nous rappellent le fait qu'Elisabeth est consciente des moyens à prendre pour fuir sa situation. C'est donc par choix qu'elle adopte la voie du masque de l'honneur. Qui plus est, la simple présence de verbes qui décrivent un mouvement physique permet de présenter visuellement l'action dans le discours. Par ailleurs, l'échange de regards impossible dans la réalité, devient possible dans l'imaginaire. La première occurrence du verbe « regarder » n'est ainsi pas conjuguée : l'action est encore une fois potentielle, mais non accomplie. C'est un ensemble, « tous les hommes », qui observe Elisabeth, ce qui met en relief sa singularité. La protagoniste est ainsi seule sous les projecteurs et elle observe un ensemble de spectateurs qui assistent à son discours. Enfin, l'amant est encore une fois décrit en fonction de sa relation avec la protagoniste : « mon amour ». Le pronom « mon » nous rappelle qu'Elisabeth est le noyau du récit autour duquel gravitent les autres instances.

Le lieu de fuite potentielle est alors mentionné : « À Burlington. À Burlington. Aux États-Unis : *Par la suite des temps vous laisserez le Canada, n'est-ce pas, dites-moi cela seulement. Dites-moi comment il faudra vous écrire* ». La répétition de la ville « Burlington », alliée aux « États-Unis » nous fait comprendre que, même dans les actions potentielles fantasmées, la protagoniste ancre son discours dans la réalité des lieux. Il y a par ailleurs, pour la deuxième fois de l'extrait, introduction d'un autre genre dans le roman, l'échange épistolaire, ce qui est signalé par le passage à la graphie en italique. Il est toutefois difficile de déterminer si cette lettre provient de l'amant ou d'Elisabeth. Ce fragment de lettre illustre tout de même la recherche d'interaction entre les deux personnages, par les mots.

Le fragment de lettre semble être l'élément déclencheur d'un épanchement émotif dans le discours d'Elisabeth : « Pauvre cher amour comme il a souffert ! Comme il a eu froid jusqu'à Kamouraska, tout seul, en hiver. 400 milles environ, aller et retour ». La phrase exclamative ne traduit plus l'ironie, mais semble avoir à présent pour fonction une mise en texte de l'émotion. Par ailleurs, même si l'amant est un être aimé, il est doté du qualificatif « pauvre », comme c'était le cas pour le gouverneur et pour la servante Aurélie. Ainsi, peu importe si l'autre est aimé ou tourné en dérision, le discours diminue la force de l'autre, ce qui permet à Elisabeth d'être l'unique personnage en maîtrise de tout : tant dans l'auto-apitoiement que dans la construction du masque de l'honneur. Rappelons que l'auto-apitoiement survient habituellement lorsqu'Elisabeth subit une action venant d'un autre, ce qui lui redonne la maîtrise sur la situation : elle contrôle la compassion suscitée. Elisabeth maîtriserait donc le « contexte d'énonciation »<sup>106</sup>, puisqu'elle semble être en mesure de manipuler le discours à son avantage. L'exclamation, l'accumulation « pauvre cher amour » et le mot « seul », répété dans les deux phrases, construit aussi l'image d'une protagoniste qui est tournée, en apparence, vers l'autre. La protagoniste montre ainsi qu'elle n'est pas uniquement tournée vers elle-même. Dans le discours émotif, les lieux et les distances sont encore une fois décrits de façon précise : « Kamouraska [...] 400 milles environ, aller et retour ». L'ancrage dans le réel permet de constater que, malgré ses émotions, la protagoniste maîtrise le discours. De plus, le rappel des lieux nourrit la mise en scène sur le plan visuel.

---

<sup>106</sup> V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 19.

Le discours se réoriente cependant très rapidement vers Elisabeth : « Amour, amour, comme tu m’as fait mal. Pourquoi te plaindrais-je ? Tu as fui comme un lâche, me laissant derrière toi, toute seule pour faire face à la meute des justiciers. Amour, amour, je te mords, je te bats, je te tue. Ton cher visage jamais plus ». L’« amour », qui correspond à l’être, est en contraste avec l’« honneur » du début de l’extrait, qui correspond au paraître. Le premier verbe actif « faire » a pour sujet le « tu » qui renvoie à l’amant. L’action est cependant orientée vers la protagoniste, avec le pronom « m’ », en position de complément d’objet direct. Elisabeth est le sujet du second verbe, au conditionnel, « plaindre », qui est cette fois orienté vers le « tu » qu’est l’amant. Toutefois, la phrase interrogative rhétorique suggère le fait que la protagoniste ne devrait pas plaindre son amant : il y a donc refus de la pitié envers l’autre. La négation nous permet de comprendre que l’unique personnage pour lequel nous devrions avoir de la compassion est Elisabeth. La protagoniste est par la suite le sujet, par le « je », de trois verbes d’action au présent : « mordre », « battre » et « tuer ». L’accumulation de trois verbes d’action violents, tous orientés vers le « tu », crée une violence visuelle dans le discours. Ces verbes d’action traduisent tous un fantasme qui est une « production imaginative par laquelle le *moi* cherche à échapper à l’emprise de la réalité »<sup>107</sup>. Cette « représentation imaginaire »<sup>108</sup> de l’action nourrit le domaine de l’excessivité : les actions multiples sont démesurées en raison de l’émotion. Dans ce passage, le « tu » qui a fui, s’oppose au « je » qui est resté. Il y a tout de même une similarité entre les deux personnages à cause de leur solitude : « tout seul » et « toute seule ». L’amant et Elisabeth sont donc seuls face au reste du monde. Enfin, nous pourrions penser que le discours possède ici une visée illocutoire, par l’adresse directe à l’amant à l’aide du pronom « tu ». Or, l’amant n’est pas présent au moment du discours. De plus, ces adresses semblent plutôt rhétoriques. Nous pensons que le « tu » traduit le fait qu’Elisabeth a besoin d’interagir avec une autre instance dans son discours, pour combler sa solitude. La protagoniste a aussi besoin d’un spectateur pour la mise en scène de son épanchement émotif. Sinon, son discours serait vain.

Le discours quitte alors le monde de l’émotion, pour analyser la relation entre le paraître et le corps : « Et l’âge qui vient sur moi. Je suis encore indemne, ou presque. Une petite ligne fine de l’aile du nez à la commissure de la lèvre. L’effort quotidien de la vertu,

---

<sup>107</sup> Définition « fantasme », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

<sup>108</sup> *Ibid.*

sans doute ». Le verbe « venir » suggère que le temps agit sur la protagoniste, laquelle est mentionnée par le pronom « moi ». La phrase suivante renvoie à un constat de l'état physique par le verbe d'état « être » qui a pour sujet le « je ». L'accumulation de phrases évoquant des détails de l'apparence physique d'Elisabeth permet également de construire visuellement l'image de la comédienne qu'elle met en place depuis le début de l'extrait.

L'exposition du lien entre temps et apparence physique se poursuit : « Mes beaux jours sont comptés pourtant. Le beau massacre à venir. Autour des yeux, les griffes d'oiseaux en tous sens. La taille qui s'empâte ». Les parties du corps décrites ne comprennent pas de pronoms personnels, « des yeux » et « la taille », ce qui crée une distanciation dans le discours par rapport à la connotation négative de l'effet du temps sur le corps.

Le « je » émotif réapparaît alors dans le texte : « Saine et sauve, puisque je vous dis que je suis saine et sauve. Après un tel enfer. L'épreuve de l'horreur sur une chair incorruptible ». La « chair incorruptible » du présent entre en tension avec « le beau massacre » du futur : il naît de cette tension un discours fort en images. La répétition des termes « saine et sauve », ajoutée aux qualificatifs « horreur » et « incorruptible », crée encore une fois un discours exacerbé. Elisabeth est le noyau autour duquel « explosent » les mots. Par ailleurs, le discours s'adresse, pour la première fois depuis le début de l'extrait, à un « vous » qui ne fait pas référence à autre personnage du texte. Comme pour l'emploi d'articles indéfinis, le « vous » suggère une distanciation dans le discours. Le pronom « vous » peut renvoyer à la protagoniste qui s'adresse à elle-même la parole. Le « vous » pourrait aussi faire référence à un public quelconque. Cette introduction du « vous » spectateur renverrait alors à une mise en scène, à un jeu par la parole où la protagoniste entrerait en relation avec son public.

La fougue qui anime la protagoniste s'oppose au corps vieillissant à venir : « Voyez vous-même ? La salamandre. Mon âme n'a pas encore rejoint mon corps. Toutes mes dents, mes seins et une croupe dure. Une pouliche de deux ans. Et grande avec ça. Prestance des vierges indomptées ». La recherche d'interaction devient ici double par l'emploi du pronom « vous » et du point d'interrogation. La phrase interrogative intervient encore une fois dans un contexte émotif. Le texte semble d'ailleurs miser sur l'« axe d'empathie »<sup>109</sup> du spectateur, qui

---

<sup>109</sup> V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 55.

est « la faculté de se projeter dans l'autre jusqu'à ressentir avec lui des émotions qui, d'individuelles et intérieures, deviennent communes et manifestes, et constituent alors des données que l'on peut décrire »<sup>110</sup>. La visée illocutoire du discours serait alors de susciter de la compassion chez ce spectateur, par l'auto-apitoiement. En outre, la « chair incorruptible » du dernier fragment est enrichie par la métaphore de la « salamandre » : la protagoniste est un être intouchable et hors du commun. La salamandre<sup>111</sup> est une créature mythique qui survit au feu. La salamandre est, symboliquement, l'esprit du feu, qui peut s'incarner sous les traits d'une belle jeune femme qui est capable d'empoisonner. La salamandre, à l'image des verbes de désir, introduit une performativité dans le langage d'Elisabeth : le personnage n'est pas nécessairement action, mais il y a un potentiel d'action qui est constamment rappelé dans le discours. L'action de l'âme de « rejoindre » le corps est niée dans la phrase négative. Il semble donc y avoir un refus de la fusion entre l'être et le paraître. Cette fusion tuerait d'ailleurs la tension qui crée dans le discours un être déchiré visuellement, dessiné par les nombreuses métaphores. L'accumulation de courtes phrases nominales métaphoriques, dans ce fragment, vient encore une fois mettre visuellement en place les propos.

Le discours revient ensuite sur la perte de l'amour par Elisabeth : « Un mari, deux maris, et l'amour qui m'a laissée pour compte un soir de février. C'était à Sorel. Après le malheur de Kamouraska. Au retour de mon amour de Kamouraska. Je n'avais jamais été aussi proche du bonheur ». Le pronom « m' » est le complément d'objet direct du verbe d'action « laisser » qui a pour sujet « l'amour » : Elisabeth fait donc partie de l'action même si elle n'en est pas le sujet. Par ailleurs, les mentions de lieux et de temps refont leur apparition dans le discours : « un soir de février. C'était à Sorel. Après le malheur de Kamouraska. Au retour de mon amour de Kamouraska ». Le discours de l'émotion est ainsi encore une fois ancré dans le réel.

---

<sup>110</sup> V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 55.

<sup>111</sup> Un lien entre la « salamandre » de l'incipit de *Kamouraska* et *L'Île de la Demoiselle* peut être établi. La « salamandre » est l'emblème du roi de France François 1<sup>er</sup> (1494-1547), Un dénommé Jean-François de La Rocque de Roberval (1500-1560), ami de François 1<sup>er</sup>, a été envoyé à l'époque en expédition de colonisation au Canada. Or, le capitaine du bateau, dans *L'Île de la Demoiselle*, est justement le Sieur de Roberval : « la toute-puissance de M. de Roberval lui vient du Roi lui-même. [...] ce mécréant a passé son enfance en compagnie du Roi, à Amboise, en pays de Loire » et « la faveur dont jouit ce calviniste n'a pas de bornes. Condamné à l'exil pour son hérésie ; M. de Roberval a été aussitôt rappelé par le Roi qui l'a forcé d'abjurer et lui a confié le commandement de cette expédition, très catholique, afin d'afficher sa conversion aux yeux de tous » (ID, 122).

Le récit de l'abandon par l'amant continue dans le texte : « Et lui, l'homme unique, il a fui, les mains pleines de sang. Burlington, Burlington. Il me semble que ça sonne dans ma tête, comme une cloche de grêle. Pour me narguer. Me faire mourir à petit feu. Ding, dong, ding ». Le fragment s'amorce par la fuite de l'amant, mentionné par les pronoms « lui » et « il ». Les propos se reconcentrent toutefois rapidement sur la protagoniste, comme le suggèrent les quatre pronoms personnels à la première personne. Par ailleurs, le son, plus particulièrement celui des cloches, ranime les souvenirs de la protagoniste. Il y a ici insistance sur l'action de « fuir » de l'amant, « il a fui », déjà présente en début d'extrait, « tu as fui ». L'action de l'autre est décrite en fonction de son éloignement d'Elisabeth : l'amant est décrit par son absence. Le verbe suivant, « sembler » a pour sujet Elisabeth. Ce verbe de perception traduit le fait que l'action de l'autre crée, chez la protagoniste, diverses sensations. Les deux autres verbes non conjugués, « Pour me narguer. Me faire mourir », ont pour sujet implicite le son des cloches. Il ne s'agit pas cette fois d'action potentielle, mais d'action imaginée : « il me semble ». La présence de pronoms personnels renvoyant à Elisabeth comme complément d'objet direct révèle que cette action a néanmoins un impact direct sur la protagoniste. Par ailleurs, les cloches « de grêle » sont associées métaphoriquement au froid et à la solitude de la protagoniste. La simple mention du son permet de créer une atmosphère sonore dans le théâtre du discours qui est mis en scène depuis le début de l'extrait. Il y a également reprise, dans le fragment, de la répétition à propos de la ville américaine où l'amant a fui : « À Burlington. À Burlington » avec « Burlington, Burlington ». L'aspect sonore et répété du mot « Burlington » renvoie au son répétitif des cloches, « Ding, dong, ding ». Rappelons que le son des cloches était également appelé par Marguerite dans *L'Île de la Demoiselle*, à chaque fois qu'un de ses proches mourait. Ceci nous fait penser que le son des cloches pourrait être, dans le discours des deux protagonistes, une sensation associée à la perte. C'est la protagoniste qui entend, elle est donc l'objet du regard et le récepteur du son : elle est l'être sensible du discours.

Le discours de l'émotion est alors remplacé par celui de la maîtrise des sens : « Inutile de jouer les martyres. Innocente. Je l'ai été sans trop d'effort, depuis dix-huit ans ». Elisabeth est le sujet du verbe à l'infinitif « jouer ». Le verbe « jouer » met l'accent sur l'aspect calculé de l'image de martyre que se construit Elisabeth : elle se met en scène en tant que « martyre ». Même s'il est question de « l'inutilité » de ce jeu, l'association est faite. De plus, cette association à une « femme martyre » est le signe du sacrifice de la protagoniste qui a dû vivre

dans le monde des apparences pour être acceptée en société, ce qui nourrit la dimension théâtrale que le texte construit. Le second verbe qui a pour sujet le « je » en est un d'état : « j'ai été ». L'innocence relève donc ici de l'état et non de l'action : c'est une notion qui est stable. Le fragment se termine par un rappel du temps écoulé : « depuis dix-huit ans », ce qui renvoie à un discours ancré dans le réel de l'échelle temporelle.

Suit une accumulation de phrases à propos de ces dix-huit années de paraître pour la protagoniste : « Épouse parfaite de Jérôme Rolland, un petit homme doux qui réclame son dû presque tous les soirs, avant de s'endormir, jusqu'à ce qu'il en devienne cardiaque. Mon devoir conjugal sans manquer. Règles ou pas. Enceinte ou pas. Nourrice ou pas. Parfois même le plaisir amer. L'humiliation de ce plaisir volé à l'amour ». Le qualificatif « parfaite », allié au mot « épouse », met de l'avant le fait que la protagoniste est consciente de l'image qu'elle a et qu'elle est en train de construire d'elle-même : elle maîtrise le discours du paraître. Par cette maîtrise, Elisabeth peut se mettre en scène comme bon lui semble. Le discours comprend un seul pronom personnel, « mon ». Le discours qui décline la vie conjugale d'Elisabeth est expansif, il « tend à se dilater »<sup>112</sup> par l'accumulation : « Règles ou pas. Enceinte ou pas. Nourrice ou pas ». Le devoir conjugal devient par ailleurs presque mécanique par l'absence de pronom. Enfin, la préposition « jusqu' » et l'adverbe « parfois » constituent un rappel, dans le discours, du fait que la protagoniste est consciente du temps qui s'écoule : elle dirige ses souvenirs qu'elle nous expose peu à peu.

Le discours sur le jeu entre l'être et le paraître se poursuit : « Pourquoi faire tant de simagrées. Je n'ai été qu'un ventre fidèle, une matrice à faire des enfants. Huit enfants de celui-ci. Et les trois petits d'avant celui-ci, du temps que j'étais l'épouse d'Antoine Tassy, seigneur de Kamouraska ». Elisabeth est encore une fois le sujet d'un verbe d'état : « je n'ai été qu'un ventre ». S'ajoute au verbe « jouer », de l'énoncé précédent, le terme « simagrées » qui suggère un jeu forcé et non une réalité. Le mot « simagrées » met ainsi en lumière le désir de la protagoniste d'attirer l'attention ainsi que le calcul des gestes qu'elle met en scène dans le discours. Il semble ainsi y avoir une mise en scène théâtrale des apparences dans le discours. Nous pensons que le discours de la protagoniste pourrait même introduire l'idée d'un surjeu de la victimisation, par le terme « simagrées ». Le temps est cette fois évoqué à travers

---

<sup>112</sup> Définition « expansif », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

l'ancien statut marital d'Elisabeth : « du temps que j'étais l'épouse d'Antoine Tassy, seigneur de Kamouraska » et par le nombre d'enfants depuis son premier mariage. Elisabeth est consciente des moindres détails, malgré le temps écoulé.

Le contraste entre l'amour et la vertu est encore développé : « Cherchez le père du troisième fils, les sources premières de mon règne de femme, deux rivières confondues entre mes cuisses ». Le verbe « chercher », à l'impératif, enjoint le « vous » spectateur d'accomplir une action. Ainsi, le spectateur devient actif dans le discours. Le simple fait de « chercher » donne une dimension visuelle au discours, afin de justement effectuer des liens entre les personnages mis en scène par les mots. Par ailleurs, l'enfant né de l'amour se trouve dans une phrase dotée de plusieurs pronoms personnels, ce qui n'était pas le cas à propos du devoir marital, précédemment décliné sans pronom. Ainsi, le discours de l'émotion implique souvent un « je » et des pronoms personnels tandis que le discours de l'apparence renvoie souvent à des noms sans déterminants ni pronoms personnels.

Elisabeth, qui s'adresse au « vous » spectateur, s'adresse alors à son fils : « Mon petit Nicolas à qui ressembles-tu ? Tes yeux ? Ce sont les yeux de l'amour perdu. J'en suis sûre. C'est à l'amour qu'il ressemble mon troisième fils, noir et mince. Ce petit homme. Ce petit démon qui étudie au collège ». Les deux phrases interrogatives se trouvent encore une fois dans un contexte émotif, puisqu'il est question de l'enfant qui est le fruit de l'union avec l'amant. Les questions posées sont rhétoriques, puisque Nicolas n'est pas présent dans le temps de l'énonciation. Il y a donc une certaine interaction par les signes, mais il manque l'autre personnage pour que l'interaction soit un succès. Le « tu » pourrait tout de même faire référence au personnage de Nicolas, avec qui Elisabeth crée une interaction. Le « tu » pourrait aussi renvoyer à un spectateur externe. Dans les deux cas, cette « fausse » interaction met en relief la théâtralisation dans le discours : il y a recherche de dialogue, même s'il y a présence d'un personnage unique, Elisabeth. La protagoniste se doit d'avoir un public pour que sa parole soit performance d'où les appels au « vous » et au « tu ». Par ailleurs, l'enfant d'Elisabeth porte le même prénom que celui de l'amant et du fils de Marguerite dans *L'Île de la Demoiselle*. Le nom « Nicolas » semble donc être synonyme d'amour dans les deux œuvres.

L'opposition entre l'honneur et l'amour continue d'être filée dans le texte : « Bientôt je serai libre à nouveau. Redevenir veuve. Je voudrais déjà être couverte de crêpe fin et de voiles de qualité. Le noir bon marché ça verdit facilement ». Le premier verbe, « être », est un verbe

d'état au futur qui a pour sujet le « je » de la protagoniste. Le verbe d'état au futur implique un changement d'état dans le temps. Ce changement implique un cycle, comme le suggère le verbe à l'infinitif « redevenir ». S'ajoute au verbe d'état celui de volonté au conditionnel, « je voudrais », qui exprime un désir affirmatif de la part de la protagoniste, ce qui crée un langage actif et non simplement passif. L'importance des apparences est par ailleurs rappelée par la description minutieuse des vêtements de deuil. Le deuil du mari par Elisabeth est donc synonyme d'apparence dans le discours. La description des vêtements contribue aussi à construire l'image visuelle de la protagoniste. En plus de maîtriser le discours temporel du passé et du présent, Elisabeth maîtrise celui du futur, comme le suggèrent les deux adverbes « bientôt » et « déjà ». S'ensuit une série de phrases qui mettent encore en contraste le paraître et l'être : « Essuyer mes yeux secs, flâner dans une ville inconnue, immense, sans fin, pleine d'hommes. Toutes voiles battantes. Sur la haute mer. La grande ville est comme la mer hautaine et folle. Partir, à la recherche de l'unique douceur de mon coeur. Amour perdu ». Elisabeth est le sujet des trois verbes à l'infinitif dont l'action est fantasmée au futur : « essuyer », « flâner » et « partir ». Il n'y a pas de verbes d'action qui impliquent la protagoniste au présent, mais il y a action de sa part dans un futur fantasmé. La simple mention « Essuyer mes yeux secs » nourrit l'image de personnage artificiel : le veuvage est un rôle. Enfin, les accumulations qui qualifient le même nom, comme « une ville inconnue, immense, sans fin, pleine d'hommes », contribuent à la dimension excessive du discours.

Le discours s'attarde ensuite aux enfants d'Elisabeth, qui lui ont permis de conserver sa façade de femme honorable :

Toute cette marmaille à porter et à mettre au monde, à élever au sein, à sevrer. Occupation de mes jours et de mes nuits. Cela me tue et me fait vivre tout à la fois. Je suis occupée à temps plein. Onze maternités en vingt-deux ans. Terre aveugle, tant de sang et de lait, de placenta en galettes brisées.

L'accumulation des verbes d'action à l'impératif, « porter », « mettre » « élever » et « sevrer », montre la protagoniste en tant que sujet d'une action au passé. La protagoniste a donc été action et a un potentiel d'action, ce qui crée un personnage visuellement actif par sa possibilité de mouvement et de déplacement dans l'espace. Le retour au temps présent se fait par l'action du « cela » qui « tue » la protagoniste. L'action est dirigée contre elle, ce qui se remarque encore une fois par le pronom personnel qui côtoie le verbe d'action « tuer ».

L'accumulation d'actions crée un effet d'exagération dans le discours qui devient visuel par la description de mouvements. Les simples termes employés créent une mise en image des mots : « tant de sang et de lait, de placenta en galette brisées ». Par ailleurs, l'oxymore « cela me tue et me fait vivre tout à la fois » met en relief la tension qui se construit depuis le début du discours entre l'être, amoureux, et le paraître, vertueux. Cette tension renvoie aussi à une mise en texte de la souffrance de façon démesurée par une « exagération des sentiments »<sup>113</sup>.

Le discours quitte alors le monde du paraître, pour revenir au monde de l'amour : « Pauvre Elisabeth, prodigue Elisabeth. Mon petit Nicolas, fils unique de l'amour. Le sacrifice célébré sur la neige. Dans l'anse de Kamouraska gelée comme un champ sec et poudreux ». Le fragment s'amorce par une distanciation, puisqu'Elisabeth se nomme à deux reprises par son propre prénom. Cette distanciation met en scène un personnage en interaction avec lui-même. Les qualificatifs attribués au prénom participent à un effet perlocutoire : la compassion. La définition de « prodigue » va quant à elle dans le sens de la recherche de compassion comme visée du discours, puisque « prodigue » a pour sens une personne qui dépense sans mesure et sur lequel on doit pourtant s'apitoyer<sup>114</sup>. Par ailleurs, l'amour est mis en opposition avec la métaphore de l'hiver sans vie : « Le sacrifice célébré sur la neige. Dans l'anse de Kamouraska gelée comme un champ sec et poudreux » apparaît comme l'incarnation métaphorique de « l'amour » si difficile à vivre. Comme nous l'avons vu avec le « Pauvre cher amour comme il a souffert ! Comme il a eu froid jusqu'à Kamouraska, tout seul, en hiver », l'amour est associé à la rigueur des émotions éprouvées, à l'isolement et à la solitude que provoque ce sentiment. Pourtant, même si l'amour est un vif sentiment, le discours reste ancré dans le réel par le rappel des lieux, « l'anse de Kamouraska ». La protagoniste évolue donc consciemment sur la scène vide et blanche qu'elle met en place.

Suivent une série de phrases nominales qui qualifient, de diverses façons, le mot « amour » : « L'amour meurtrier. L'amour infâme. L'amour funeste. Amour. Amour. Unique vie de ce monde. La folie de l'amour ». La répétition du mot « amour », comme un mantra, donne à ce sentiment une forte expansion dans le discours. Le mot « amour » est d'abord qualifié négativement, puisqu'il tue : il est « meurtrier ». Il a aussi un caractère vil, « infâme » et amène le malheur sur soi : il est « funeste ». Même s'il est destructeur, c'est cependant

---

<sup>113</sup> Définition « démesure », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

<sup>114</sup> Définition « prodigue », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

l'amour qui permet à la protagoniste de vivre : « Unique vie de ce monde ». Il naît de cette opposition entre l'amour désiré et l'amour destructeur une tension qui contribue à la dimension excessive du discours.

L'extrait se termine par une troisième insertion d'un genre discursif autre, le genre épistolaire, révélé une fois encore par le changement graphique, la police en italique, et par l'emploi du « vous » qui semble s'adresser à Elisabeth : « *Je vous en prie dites-moi l'état de votre santé et celle du pauvre petit enfant*. Sa dernière lettre interceptée par les juges ». La lettre introduit un autre point de vue, même s'il est tourné lui aussi systématiquement vers la protagoniste. L'incipit se termine donc par une recherche d'interaction entre les amants, encore une fois par le biais des mots. Cette interaction par le langage échouera toutefois, puisque la lettre de l'amant est « interceptée par les juges ». Cet extrait de missive vient complexifier la relation entre Elisabeth et son amant qui est décrite dans le discours. Elisabeth s'est placée, plus tôt, en position de victime abandonnée par son amant. Il en découlait une profonde envie de vengeance : « Amour, amour, comme tu m'as fait mal. Pourquoi te plaindrais-je ? Tu as fui comme un lâche, me laissant derrière toi, toute seule pour faire face à la meute des justiciers. Amour, amour, je te mords, je te bats, je te tue ». La lettre montre toutefois une compassion de la part de l'amant envers Elisabeth. La protagoniste est ainsi le centre autour duquel gravitent deux figures de l'amant : celui qui a lâchement fui la laissant seule et celui pour lequel elle vit. Elisabeth subit donc la perte de l'amant, mais elle « se raccroch[e] » à l'angoisse pour revivre les vives émotions que suscite la passion.

Suite à notre analyse de l'incipit, nous constatons que le déploiement de divers éléments de théâtralisation semble être présent dès le début du roman. L'émotivité liée à l'angoisse chez Elisabeth, en début de discours, rejoint les propos de Sartre : « L'émotion n'intervient-elle pas précisément [...] au moment d'une désadaptation brusque et ne consiste-t-elle pas essentiellement dans l'ensemble de désordres que cette désadaptation mène dans l'organisme »<sup>115</sup>. Dans le texte, cette désadaptation nous paraît être la mort imminente du mari de Madame Rolland, ancre à laquelle elle s'accroche pour se composer une apparence. C'est

---

<sup>115</sup> J-P Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 40.

l'affect mouvant qui en découle, « l'état affectif élémentaire de l'énonciateur dans une interaction particulière »<sup>116</sup>, qui se déploie alors dans le texte.

Sartre affirme que l'émotion « masque la possibilité de tenir la conduite adaptée »<sup>117</sup>. Le discours des sentiments d'Elisabeth pourrait ainsi dominer celui du paraître. Ce n'est toutefois pas le cas, puisque le discours oscille entre le paraître, en parfaite maîtrise, et l'être, figure émotionnelle qui souffre. La présence de l'être et du paraître est même suggérée dans la ponctuation du discours. Le texte est formé principalement de phrases déclaratives. Nous y trouvons tout de même quelques phrases exclamatives qui ont deux fonctions possibles : marquer l'ironie par rapport au paraître et mettre en relief des émotions en lien avec l'être. Malgré le discours émotionnel, les rappels ponctuels au temps historique et aux lieux, dans le passé, le présent et le futur, révèlent que la protagoniste y maîtrise tout de même le « contexte d'énonciation »<sup>118</sup> par son ancrage dans la réalité. La « conduite adaptée »<sup>119</sup> se profile donc dans le discours, qui est maîtrisé tant dans l'émotion que dans le paraître. Le contrôle du discours ne l'empêche pas d'être excessif par les nombreuses accumulations, hyperboles et métaphores qui contribuent à l'élaboration d'une mise en scène visuelle de la parole.

En plus d'être la voix du discours, Elisabeth est le personnage central de l'extrait. Le mari de Mme Rolland est mentionné uniquement sept fois dans l'incipit. Il n'est que le tremplin pour l'irruption de la théâtralisation des émotions d'Elisabeth dans le discours. L'occurrence des termes sur l'amant est trois fois plus importante dans le texte que celle du mari, mais sans commune mesure avec celle d'Elisabeth qui compte plus de cent occurrences par les pronoms ou déterminants personnels. Elisabeth est ainsi le noyau de l'écriture, le sujet autour duquel gravitent les mots. L'autre ne sert qu'à mettre en relief son propre personnage. Ainsi, le mari est une figure qui permet à la protagoniste d'avoir l'air honorable. L'amant est la figure qui a abandonné la protagoniste, la laissant souffrir pendant des années et lui permettant de montrer sa souffrance. Le gouverneur et la servante sont, quant à eux, des figures qui permettent à la protagoniste de se placer en position de personnage dominant par rapport à l'autre, dans une situation où le contrôle est presque impossible. Par ailleurs, les changements de voix narrative, par l'introduction de fragments de procès et de lettres, donnent

---

<sup>116</sup> V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 55.

<sup>117</sup> J-P Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 44.

<sup>118</sup> V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 19.

<sup>119</sup> J-P Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 44.

la parole à une autre instance. Ces fragments ne feront toutefois que servir le discours d'Elisabeth, puisqu'ils sont tous orientés vers la protagoniste. Elisabeth devient donc, par divers moyens, le personnage qui est sous les projecteurs pour l'ensemble de l'incipit.

Les verbes dans le discours convergent aussi, pour la plupart, vers la figure d'Elisabeth. En effet, les verbes dans l'incipit suggèrent une performativité du langage, qui s'actualise par l'action de l'autre sur Elisabeth, par l'action d'Elisabeth au passé ainsi que par le potentiel d'action d'Elisabeth dans les verbes à l'impératif et dans les métaphores au présent. Lorsqu'Elisabeth n'est pas le sujet du verbe, elle en est, dans la majorité des cas, le complément d'objet direct. La protagoniste fait alors partie de l'action, même si elle n'en est pas la source. L'ensemble des verbes d'action, source du mouvement et de la mise en image du texte, ramène donc presque invariablement le discours vers Elisabeth. Le discours ne contient d'ailleurs aucun pronom « nous », qui aurait renvoyé à une « interaction de deux états affectifs entremêlés et mouvants dans le courant de l'interaction »<sup>120</sup>. Nous trouvons donc une « conception égocentrique de la langue »<sup>121</sup> dans l'incipit.

La performance langagière théâtralisée de la protagoniste s'inscrit donc dans le registre d'une souffrance qui prend de l'expansion dans un discours métaphorique, allégorique, oxymorique et hyperbolique, qui a le « vous » pour public. La protagoniste a besoin d'un public pour que son discours soit performance. Ce public est le « vous » interactif qui peut désigner un autre personnage dans le récit, renvoyer à la protagoniste spectatrice d'elle-même ou faire référence à un spectateur quelconque hors du texte. La phrase interrogative rhétorique dans le discours est également une mise en forme du texte qui renvoie à un public à qui la question est posée. Il semble possible dans l'incipit de « reconnaître les intentions du locuteur »<sup>122</sup>. L'objectif principal de la protagoniste semble être la recherche de compassion auprès du spectateur, par l'entremise de l'« axe d'empathie »<sup>123</sup> qu'est l'auto-apitoiement.

---

<sup>120</sup> V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 56.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 55.

## 2.2 *Microlecture II de Kamouraska*

Nous avons décidé d'étudier un second extrait du roman<sup>124</sup>, afin de voir si le discours de la théâtralisation du pâtir élaboré dans l'incipit peut être vérifié ailleurs dans l'œuvre. Nous verrons ainsi si nous retrouvons dans cet extrait un usage du langage similaire à celui mis en place dans le début du roman. L'extrait choisi se trouve environ à la moitié de *Kamouraska*. Le choix de cet extrait repose sur le même critère que celui posé pour le choix de l'extrait 9 de *L'Île de la Demoiselle* : à l'image de plusieurs autres extraits semblables dans le roman, nous assistons ici à un monologue à l'intérieur duquel tout est exacerbé par la protagoniste. L'angoisse mise en place dans l'incipit, et à laquelle Elisabeth s'accroche « comme à une rampe de secours », est présente de manière concentrée de ce passage. Dans l'extrait, Mme Rolland est alitée depuis quelques heures dans la chambre de sa fille, sur la recommandation du médecin. Elisabeth se repose avant l'extrême-onction de son mari, au chevet duquel elle a passé la nuit. Le discours met en scène la protagoniste qui plonge dans ses souvenirs par l'entremise de l'angoisse, afin d'éviter l'état « dangereux » du repos, la « paix malfaisante ».

L'extrait s'amorce par une phrase à la deuxième personne du pluriel, ce qui met en place une distanciation dès le début du discours : « Vous n'avez que juste le temps de dire adieu à Kamouraska ». Par l'emploi du pronom « vous », Elisabeth semble être sa propre spectatrice. La deuxième personne du pluriel pourrait aussi servir à une mise en situation pour un spectateur quelconque permettant une « perspective interactionniste [où] le langage et l'action sont en relation d'interdépendance »<sup>125</sup> dans le discours. Par ailleurs, le verbe « avoir » donne une dimension passive à la phrase, puisque le verbe « dire » n'est pas conjugué. La phrase révèle aussi le fait que la protagoniste est consciente du temps, « n'avez que juste le temps », et des lieux, « Kamouraska ».

La phrase suivante, aussi à la deuxième personne du pluriel, fait écho à la première : « Regardez bien l'homme immense qui s'avance vers vous, couvert de neige ». Les verbes de la seconde phrase sont encore une fois au présent : la mise en situation est actuelle. Le premier verbe est à l'impératif : le personnage se doit de « regarder ». Contrairement à l'incipit, le

---

<sup>124</sup> A, Hébert. *Kamouraska*, p. 90-92.

<sup>125</sup> V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 17.

sujet de l'action d'observer est cette fois-ci Elisabeth plutôt qu'une instance menaçante. La seconde phrase introduit également un deuxième personnage dans le discours : « l'homme immense ». Dans la phrase, l'action physique est accomplie par cet « homme immense qui s'avance ». L'action est toutefois orientée vers Elisabeth, ce qui se note par le verbe « avancer » suivi de la préposition « vers » et du pronom « vous ».

L'action de l'homme continue d'être narrée dans le discours par l'emploi du participe présent : « Se relevant de quelque trou, creusé dans un banc de neige sur la glace. Pour l'ensevelir à jamais ». L'action est donc imputée encore une fois à l'homme, la protagoniste étant absente dans le fragment. La notion de songe est par ailleurs introduite dans le discours par la métaphore de l'homme qui se relève d'un cercueil glacé : il est un mort-vivant imaginaire. Ce mort-vivant ne peut d'ailleurs être qu'Antoine. Le fragment présente enfin un temps infini, ce qui se remarque par l'utilisation de « à jamais ».

Le discours quitte alors la description des actions de l'homme, pour en venir à s'attarder à la description du lieu par deux phrases nominales : « La plate, longue, large, vague, poudreuse étendue neigeuse. La belle anse entre Saint-Denis et Kamouraska ». Ces deux phrases nous rappellent le fait qu'Elisabeth est consciente des lieux où se déroule l'action de son cauchemar-souvenir. De plus, l'endroit précis est une vaste étendue, puisque le discours mentionne, par accumulation, une « plate, longue, large, vague, poudreuse étendue neigeuse ». Le contraste entre le lieu précis et l'infini de l'étendue met en place une dimension oxymorique du lieu. Il en découle une tension qui se développera dans le discours.

Le discours est rapidement ramené à la figure de l'homme : « Cet homme est perdu. Se déplace sur l'horizon noyé. Un bandeau blanc couvre sa tête ». L'homme est encore une fois le sujet, puisque, dans la première phrase, il « est perdu ». Le verbe « se perdre » est passif. L'homme redevient toutefois rapidement action, par le verbe actif au présent « se déplacer ». Nous savons, grâce à la seconde phrase de l'extrait : « Regardez bien l'homme immense qui s'avance vers vous, couvert de neige », que l'action de se déplacer par l'homme se fait vers Elisabeth. Ainsi, même si la protagoniste n'est pas nommée dans le fragment, il est impossible de l'oublier, puisque l'action est orientée vers elle. Enfin, l'expression « horizon noyé » fait écho à la description précédente de la vaste étendue. L'accumulation met en relief le vide du paysage, ce qui crée une dimension encore plus spectaculaire à l'image d'Antoine qui évolue sur une scène vide et blanche sur laquelle il se déplace.

La suite de l'extrait a encore pour sujet l'homme qui se déplace vers Elisabeth : « Il grandit à vue d'œil, s'approche toujours ». L'homme est encore une fois le sujet de deux verbes au présent dans la phrase : « grandir » et « s'approcher ». Depuis le début de l'extrait, l'homme est synonyme de déplacement. Par ailleurs, la dimension spectaculaire de la scène, par l'observation, nous est rappelée par l'action de regarder : « il grandit à vue d'œil ». Par ce rappel du regard, le spectateur est amené à continuer à regarder Antoine. Le déplacement de ce dernier suggère un effet cinématographique d'une caméra, par l'« œil » qui ne quitte par l'homme du regard. Le mouvement est ainsi présenté par fragments visuellement spectaculaires.

Nous assistons alors à une réintroduction du personnage d'Elisabeth, par le retour du pronom « vous » : « Son dessein est de vous avouer qu'il n'a jamais été dupe de votre amour ». L'action d'« avouer », qui a pour sujet implicite Antoine, est au futur, puisqu'il est question de « dessein » et donc d'intention. Au présent, l'homme marche et Elisabeth observe : aucune parole n'est échangée. Nous constatons que, depuis le début de l'extrait, le discours nous présente des images très visuelles plutôt que des interactions langagières au présent entre les personnages. L'amour dont il est question peut avoir deux sens dans la phrase : soit Elisabeth n'a jamais aimé Antoine et il n'en a pas été dupe, soit Elisabeth a aimé Antoine, a voulu le lui cacher, mais il n'a pas été dupe de ce jeu. La phrase met ainsi en place un jeu entre l'être et le paraître, en ce qui a trait aux actions passées d'Elisabeth. Le début de l'extrait met de l'avant une présence de l'homme plus importante que celle de la protagoniste, puisque nous retrouvons jusqu'à présent neuf références à Antoine contre quatre à Elisabeth, ces dernières étant toujours à la deuxième personne du pluriel. Antoine est cependant présent en fonction de sa menace à l'égard de la protagoniste : même si elle n'est pas mentionnée, Elisabeth se profile ainsi en filigrane dans chaque action de l'homme.

Le « vous » qui désigne Elisabeth se transforme alors en « je », ce qui crée une focalisation interne dans le discours : « Je crie. Je suis sûre que je crie ». La protagoniste est pour la première fois depuis le début du discours sujet d'un verbe actif au présent, « crier ». Nous remarquons que la première action accomplie par Elisabeth, contrairement à celle d'Antoine, se fait par la voix et non par le geste. La répétition du verbe « crier », met l'accent sur cette première action de la part d'Elisabeth. Le verbe de certitude « je suis sûre » qui est placé au sein de la répétition du « cri » rend la phrase excessive, par l'abondance de détails. La

conjugaison des verbes au temps présent nous rappelle que le cauchemar est présent pour Elisabeth.

Le discours revient alors sur l'homme, mais cette fois, dans sa relation directe avec Elisabeth : « L'image d'Antoine tué va s'abattre sur moi. Me terrasser ». Le sujet du verbe actif « s'abattre » est encore une fois l'homme. Toutefois, l'homme devient ici dans le discours une « image ». L'« image d'Antoine » appartient donc au monde du songe. L'image d'Antoine semble toutefois sortir du rêve pour venir s'imposer dans la réalité de la protagoniste. Nous remarquons que le verbe actif « s'abattre », sous sa forme réflexive, est au futur. L'action directe sur Elisabeth n'a pas encore eu lieu. Cette action directe sur la protagoniste se perçoit par la mention « sur moi » et par le verbe pronominal « me terrasser ». Les deux verbes d'action au futur expriment la menace, ce qui place la protagoniste en position de victime potentielle. Nous passons ainsi d'une action orientée vers la protagoniste, par Antoine qui se rapprochait, à une action directe sur la protagoniste, par l'image d'Antoine qui entrera en contact avec Elisabeth.

L'action de « l'image d'Antoine » sur Elisabeth en vient alors à être une action « absorbée » par la protagoniste: « Soudain... Mon épaule de pierre. Le géant se brise contre elle. Vole en éclats. Envahit tout mon être ». Elisabeth est le sujet implicite de la première phrase nominale, et l'homme, de la seconde. Le sujet du verbe « se brise » est le « géant ». Cette action par le « géant » a toutefois un complément : le « elle » qui désigne Elisabeth. Les actions de « voler en éclats » et d'« envahir » renvoient à une action rapide et dangereuse. Elisabeth est présente dans les phrases de l'extrait tant en tant que sujet, mais aussi en tant que complément par « contre elle » et « mon être ». Elisabeth est partout dans le discours. La tension entre les actions de « l'image d'Antoine » et l'effet qui en résulte sur Elisabeth sont mises en relief par l'accumulation de courtes phrases qui crée une accélération du temps d'un personnage, Elisabeth, en expansion. La protagoniste n'a ainsi pas le temps de contrer activement l'action, elle ne peut qu'y résister. Nous constatons que l'action de l'homme évolue dans l'extrait : l'action passe de l'orientation vers la protagoniste à une action future sur la protagoniste pour devenir une action intrinsèque à la protagoniste. La protagoniste incorpore donc l'action de l'autre qui était simplement observée au départ. Nous pensons que l'emploi de verbes d'action au futur, « va s'abattre », « me terrasser » et, au présent, « se briser » et « envahir », crée un discours hyperbolique imagé : l'action imaginée est un

spectacle. La phrase à la troisième personne, « Le géant se brise contre elle », crée un jeu entre le « je » et le « elle ». Le « elle » révèle qu'Elisabeth est spectatrice d'elle-même.

Le domaine de l'hyperbole, où il n'est plus possible de compter en raison de l'infini des caractéristiques, se poursuit dans le discours : « Des milliers d'épines dans ma chair. Je suis hantée, jusqu'à la racine de mes cheveux, la pointe de mes ongles ». La métaphore « Je suis hantée, jusqu'à la racine de mes cheveux, la pointe de mes ongles » se rapproche de celle de l'incipit où il était question de la « disponibilité sereine qui [...] envahissait [Elisabeth] jusqu'au bout des ongles » (K<sup>126</sup>, 7). Ce verbe « envahir », qui présente une image de personnage conquis dans l'incipit, était aussi présent dans le dernier fragment. Dans les deux cas, l'expression est employée pour désigner un élément négatif qui module les émotions au présent d'Elisabeth : il y a transformation de l'état perceptif du personnage. Cependant, c'est Elisabeth cette fois qui est le sujet de la phrase, puisque c'est le pronom « je » qui est placé devant le verbe « hanter », conjugué à la voix passive; la protagoniste semble subir « l'image d'Antoine » qui l'envahit activement par des « milliers d'épines ». Les simples métaphores, comme « des milliers d'épines dans ma chair », créent un discours visuel par l'association de la protagoniste à une victime expiatoire : le Christ. Les « milliers d'épines » renvoient par ailleurs à l'aspect non comptable dans le discours. Il y a donc une dimension hyperbolique de la métaphore liée à la quantité dans le discours. Il semblerait donc que ce soit par les métaphores, par les verbes actifs qui ont un impact sur Elisabeth et par le choix de certains verbes connotés comme « envahir » ou « hanter », qui ont pour sujet Elisabeth, que le discours en vient à incarner un aspect aussi spectaculaire.

L'accumulation d'énoncés hyperboliques à propos de l'image fracassante d'Antoine se poursuit : « Antoine multiplié à l'infini, comme écrasé par un pilon, réduit en fines particules. Chaque grain infime conservant le poids entier du crime et de la mort ». C'est donc ici le discours de la sensation, au présent, qui domine pour Elisabeth, même si nous ne trouvons pas de pronoms personnels. Nous assistons par ailleurs, pour la première fois dans l'extrait, à une mention de la culpabilité de la protagoniste : « Chaque grain infime conservant le poids entier du crime et de la mort ». Celle-ci se présentait plutôt, jusqu'à présent, comme une victime. Nous constatons cependant que la culpabilité d'Elisabeth est implicite, puisque ce sont les

---

<sup>126</sup> Nous ferons désormais référence, dans les citations, au sigle K pour mentionner *Kamouraska*. Les citations comprises dans l'extrait de la microlecture ne feront toutefois pas l'objet d'un sigle.

« grains ... conservant le poids entier du crime et de la mort » et non Elisabeth qui sont dans la phrase le sujet du verbe. Enfin, nous passons dans le discours de la métaphore « des milliers d'épines dans ma chair » à une multiplication d'Antoine à l'« infini », ce qui met en relief une hyperbole qui prend de l'expansion. Antoine se multiplie ainsi tant dans les mots mêmes que dans la forme du discours qui gravite autour du même sujet, Elisabeth, mais qui s'enfle par l'accumulation des hyperboles.

Le discours d'Elisabeth à propos d'Antoine redevient alors plus descriptif, voire historique, par la déclinaison de ses parties du corps, à chaque fois connotées par un verbe au participe passé : « Son sang répandu. Sa tête fracassée. Son coeur arrêté. Vers neuf heures du soir. Le 31 janvier 1839. Dans l'anse de Kamouraska ». Il semblerait que la phrase qui mentionne la culpabilité de la protagoniste : « Chaque grain infime conservant le poids entier du crime et de la mort », serve de pivot au passage du songe vers la réalité dans le discours. Nous constatons ainsi, par exemple, un contraste entre l'« Antoine multiplié à l'infini » du dernier fragment et la précision du temps et du lieu dans la phrase suivante: « Vers neuf heures du soir. Le 31 janvier 1839. Dans l'anse de Kamouraska ». La tension s'incarnerait ainsi dans le texte par la tension entre l'être et le paraître, mais aussi par la tension entre la réalité et le songe, entre le réel et l'expansion hyperbolique.

Le discours ancré dans le réel dans les phrases précédentes retourne alors au songe et est connoté par la métaphore et par l'hyperbole : « Son sang, sa tête, son coeur. Cela recommence. Une ronde dans mes os, une multitude d'Antoines assassinés circule dans mes os ». La métaphore du personnage d'Antoine qui circule dans les os d'Elisabeth, alliée à la répétition de la « ronde dans mes os », présente visuellement un discours de la démesure. À l'image de la plupart des autres phrases de l'extrait, Elisabeth n'est pas le sujet des verbes d'action. Ainsi, le sujet du verbe « recommencer » est « cela », pronom qui remplace « la ronde ». Le sujet du verbe « circuler » est « la multitude d'Antoines assassinés ». Même fracassée en mille morceaux, c'est l'image d'Antoine qui continue d'être l'instance physiquement mouvante dans le texte. La répétition « dans mes os » met cependant en lumière le fait que l'action a lieu dans la protagoniste même, il y a action en son sein. Les verbes « recommence » et « circule » nous rappellent également le fait que le discours se déroule au présent : la souffrance infligée à Elisabeth a lieu dans le présent de l'énonciation. Enfin, la répétition à propos des parties du corps, le « sang », la « tête » le « cœur » et les « os », ajoutée

au verbe « circule », nous évoque la façon dont le discours est circulaire tant dans le fond que dans la forme.

Le discours destiné à être regardé se poursuit, par la description détaillée d'une série d'hyperboles : « Des fourmis noires, avec des yeux énormes. Bleus. Ah! Mon Dieu! Je vais mourir. Puisque je vous dis que je vais mourir ». Les fourmis ne sont pas des insectes qui, d'emblée, ont des yeux énormes. De plus, les yeux des fourmis sont bleus, comme ceux d'Antoine. La métaphore renvoie à un discours excessif. Dans ce fragment, Elisabeth redevient le sujet des deux dernières phrases. Comme la répétition verbale « Je crie. Je suis sûre que je crie », nous retrouvons ici une répétition du verbe : « Je vais mourir. Puisque je vous dis que je vais mourir ». La répétition met l'accent sur l'imminence de la mort. Ce discours à propos de la mort renvoie à un discours de la démesure, puisque Elisabeth est dans le rêve, mais il y a imminence de la mort qui se donne à voir. Dans les deux phrases, les actions sont au futur : l'action de mourir ne s'accomplit pas dans le présent du discours. Elisabeth est également le sujet du verbe « dire » qui est au présent. La protagoniste en tant que sujet est dans le discours au présent et dans l'action possible au futur. Elle est donc tout le temps discours, comme l'action n'est pas accomplie dans le réel au présent. Nous retrouvons par ailleurs le retour du pronom « vous » dans le discours. La protagoniste ne semble toutefois pas, avec ce « vous », s'adresser à elle-même par la distanciation. Nous pensons que c'est plutôt un « vous » spectateur-externe qui est ici appelé : une interaction avec un spectateur qui « reconnaît les intentions du locuteur »<sup>127</sup> est dès lors créée. Nous assistons en outre au retour de la question du regard introduite dans la seconde phrase de l'extrait : « Regardez bien l'homme immense qui s'avance vers vous, couvert de neige ». Cette fois, le regard est orienté vers la protagoniste, qui n'a pas de pouvoir sur les yeux qui l'observent. Elisabeth est victime de l'observation par l'autre. Qui plus est, l'image même des fourmis nous fait penser à une multiplication des regards, à l'image d'une foule de spectateurs. Nous constatons aussi qu'Elisabeth est mise en contraste par son unicité avec le multiple incarné par « la multitude d'Antoines » et les « fourmis noires » : la protagoniste est seule sous les projecteurs. Enfin, nous pensons que l'exclamation « Ah! Mon Dieu! » est une mise en forme émotive du discours. Nous constatons que cette émotion traduite par l'exclamation implique une

---

<sup>127</sup> V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 19.

perception de la part de la protagoniste et non une action externe qui agit sur Elisabeth, par l'entremise de l'image d'Antoine. Ajoutons que l'accumulation du pronom « je » dans ce fragment fait contrepoint à la répétition du pronom « son » et « sa » des dernières phrases. Il semble que ce soit l'exclamation qui serve de pivot entre le contraste du « son » et du « mon » : l'exclamation provoquant une conscience aiguë du soi. Suite à l'exclamation, il ne sera d'ailleurs plus jamais question d'Antoine dans le discours.

La protagoniste quitte alors son cauchemar pour revenir dans la chambre dans laquelle elle se repose : « Je me dresse sur mon séant. Tous les liserons de ce papier peint m'enchaînent. Les quatre murs de la chambre me serrent et m'oppressent, comme un poing fermé sur ma gorge ». Nous constatons toutefois que les métaphores de la souffrance, amorcées dans le songe, se poursuivent dans la réalité qui est contaminée par les métaphores. Elisabeth est le sujet du premier verbe du fragment : « je me dresse ». Pour la première fois de l'extrait, la protagoniste est le sujet d'un verbe d'action au présent qui implique un mouvement physique. Le discours glissera cependant encore une fois vers la mise en texte des actions d'une instance autre sur la protagoniste. Ainsi, « les liserons de papier peint » sont le sujet du verbe actif « enchaîner » et « les quatre murs de la chambre » sont le sujet des verbes actifs « serrer » et « opprimer ». Chacune de ces actions est dotée d'un pronom personnel, « m' » ou « me », ce qui nous rappelle le fait que l'action est exercée directement sur Elisabeth. La protagoniste fait donc partie de l'action, même si cette action est subie.

S'entame alors un bref dialogue entre Elisabeth et sa fille, venue voir comment se porte sa mère :

-Anne-Marie. C'est toi, ma petite fille!

Mme Rolland montre une tête de méduse, émergeant de la robe de chambre en bataille. Anne-Marie contemple sa mère d'un air grave et effrayé.

-Maman, c'est toi qui as crié? Tu es malade?

-Malade moi? Quelle bêtise! Tu serais gentille de m'apporter un verre d'eau.

Mme Rolland boit d'un trait. Promène le verre humide sur son front, sur ses joues. Le regard noir et pénétrant d'Anne-Marie est toujours fixé sur sa mère.

Mme Rolland fait mine de se lever. L'enfant se précipite et arrange les couvertures. Parle d'une voix déclamatoire. Répète les paroles du médecin, d'un air grave.

-Non, non il ne faut pas te lever encore. Le docteur dit qu'il faut te reposer. Tant de dévouement et d'inquiétude à cause de papa. Tu es complètement épuisée. Il faut dormir encore un peu.

Le motif de l'œil continue d'être filé dans le discours, cette fois par le biais de la « tête de méduse ». Dans la mythologie grecque, la « méduse » pétrifie quiconque la regarde directement dans les yeux. Cependant, même si elle est un danger pour l'homme, la « méduse » est aussi une victime expiatoire, puisqu'elle est une femme qui a été violée par Poséidon et qui a été punie par Athéna qui l'a transformée en créature hideuse. En s'associant à une victime sacrificielle, mais qui est également une instance menaçante, Elisabeth se place en position d'être subissant, mais aussi en position d'être possédant un certain pouvoir. La méduse est ainsi victime et bourreau; Elisabeth est victime et « assassin » d'Antoine prête à l'affronter. C'est la seconde fois dans l'extrait que le discours présente Elisabeth à l'image d'un grand personnage ayant été une victime expiatoire, la première fois étant l'association au Christ. La mention à la « robe de chambre en bataille » vient nourrir visuellement l'image du combat intérieur que vient de vivre Elisabeth. Le regard se poursuit également dans le discours par le biais d'Anne-Marie qui « contemple » sa mère et qui a un « regard noir et pénétrant [...] fixé » sur sa mère. Elisabeth est donc, à ce moment du discours, en présence d'un personnage qui l'observe dans la réalité. Nous pensons qu'il en découle un discours du paraître qui est beaucoup plus posé que celui émotif et hyperbolique du songe. Mme Rolland se doit effectivement, comme nous l'avons vu dans l'incipit, de conserver les apparences aux yeux des autres. Le discours devient ainsi distancié suite à la première prise de parole par Elisabeth, qui se transforme dans le texte en « Mme Rolland ». Le mot « Mme Rolland » semble donc être synonyme d'apparence, ce qui va dans le sens du dialogue qui n'est qu'un jeu des apparences pour Elisabeth. Nous constatons en outre que, contrairement au monologue intérieur, le dialogue est doté de nombreuses phrases interrogatives et exclamatives. Le discours interactif du paraître serait donc un discours qui transmet des émotions, mais des émotions calculées. Anne-Marie joue par ailleurs un rôle précis dans la mise en scène de la discussion. Elle « parle d'une voix déclamatoire », ce qui met en scène sa parole de façon emphatique, voire artificielle. L'enfant « répète les paroles du médecin, d'un air grave » : le discours la fige donc dans le rôle de l'« apprenti » médecin qui s'occupe de sa mère malade. L'interaction, par ces brefs indices, devient ainsi un art qui tend vers l'artificiel. L'être et le paraître sont également perceptibles dans le discours par le biais de l'expression : « fait mine de se lever ». Mme Rolland joue donc une comédie auprès de sa fille, afin de susciter, par le geste, une réaction quelconque de sa part. Par ailleurs, la gestuelle met en scène une Elisabeth

fiévreuse, ce qui suscite la compassion d'Anne-Marie. Nous remarquons enfin que l'ensemble de l'interaction gravite non pas autour de l'état du mari mourant, qui est mentionné seulement une fois dans le dialogue, mais sur Mme Rolland elle-même, mentionnée ici plus de quinze fois, entre autres par les termes, « mère » ou « tu ». La faiblesse du mari semble donc être un outil dans le discours qui permet de mettre en lumière le dévouement de Mme Rolland aux yeux des autres : elle se rend « malade » à tant prendre soin du mari. Ainsi, Elisabeth, peu importe la situation, est le personnage sur qui la mise au point se concentre.

Le personnage d'Elisabeth analyse alors le dialogue qui vient de se dérouler : « Mme Rolland savoure les paroles de sa fille. Avec avidité : « dévouement », « inquiétude ». La paix, un jour, sera cachée dans un compliment, comme une amande dure ». Elisabeth est le sujet du verbe « savourer », qui est un verbe de perception. Le verbe « savourer », ajouté au terme « avidité », met en relief la façon dans cette partie du discours dont la protagoniste est détachée de ses actions. La simple utilisation des guillemets, qui entourent les mots « dévouement » et « inquiétude », permet de comprendre qu'Elisabeth est consciente de l'image qu'elle veut susciter chez l'autre. Pour Elisabeth, la réalité devient synonyme de théâtre, où les moindres faits et gestes sont conscients, calculés et analysés.

S'ensuit la fin de la brève conversation entre Anne-Marie et sa mère :

Mme Rolland embrasse sa fille, avec gratitude. Puis, consciencieuse, demande des nouvelles de M. Rolland, d'une voix dolente.

-Il dort en ce moment. Florida est auprès de lui qui veille. Ne t'inquiète pas.

Quelle petite fille sage que votre fille. Et quelle bonne dévouée que Florida. Ne pas s'inquiéter. Surtout ne plus dormir. Veiller.

L'adjectif « consciencieuse », qui a pour sens de remplir ses obligations avec application, met en lumière le fait que prendre des nouvelles de M. Rolland fait partie du devoir, des apparences, et non nécessairement d'un intérêt véritable. S'ajoute à l'adjectif « consciencieuse » la qualification de la voix qui est « dolente », ce qui traduit une souffrance et une plainte qui est, dans le cas d'Elisabeth, calculée. En fin de fragment, nous retrouvons une accumulation de verbes non conjugués : « Ne pas s'inquiéter », « ne plus dormir », « veiller ». Ces trois verbes, dont les deux premiers sont sous la forme négative, font référence au devoir. Le devoir fait partie du monde du paraître, puisque l'émotion n'y est pas impliquée.

Nous assistons par ailleurs au retour de la deuxième personne du pluriel dans le discours, « votre », ce qui met en relief une autre forme de distanciation dans la narration. Elisabeth est le spectateur de son propre discours ou il s'agit d'un spectateur-externe mis en situation, qui pourrait être le lecteur.

Le discours redevient alors, en fin d'extrait, un monologue intérieur : « Veiller mon mari. Le suivre pas à pas, le plus longtemps possible. Sur cette passerelle étroite qui mène à la mort. Jusqu'à ce que je ne puisse mettre un pas devant l'autre, sans périr aussi ». Même s'il s'agit d'un monologue intérieur, une distanciation est perceptible par le fait que le verbe « veiller » n'est pas conjugué, ce qui était aussi le cas des verbes du dernier fragment. Le sujet du verbe, Elisabeth, devient alors implicite. Elisabeth continue d'être le sujet implicite dans la phrase suivante : « Le suivre pas à pas, le plus longtemps possible ». Le discours met aussi ici en place un mouvement physique au présent pour la protagoniste. Ce mouvement est toutefois métaphorique et ne pourra pas se poursuivre longuement : « Jusqu'à ce que je ne puisse mettre un pas devant l'autre ». Par ailleurs, l'ensemble du fragment gravite autour de la protagoniste, même s'il est question de la mort d'un autre personnage. Le mari sera ainsi décrit en fonction de son lien marital avec Elisabeth, « mon mari », le pronom personnel accentuant la présence de la protagoniste même lorsqu'il est question de l'autre. En outre, les actions physiques métaphoriques alliées aux métaphores imagées, comme « cette passerelle étroite qui mène à la mort », poursuivent la mise en relief d'un discours hyperbolique très visuel.

Le monologue intérieur, qui porte à présent sur le rôle que jouera Mme Rolland dans la mort de son mari, se poursuit : « Au moment prévu par la loi le laisser seul franchir le... Sur un fil de plus en plus mince. Le voir s'éloigner. Demeurer vivante. Au bord du précipice. Ce fil cassé qui pend. Coupé. Agiter son mouchoir dans le vide, en guise d'adieu. Devenir veuve à nouveau ». Les deux verbes d'état « demeurer » et « devenir » ainsi que le verbe actif « agiter », qui ont pour sujet Elisabeth, ne sont pas conjugués, ce qui traduit une distanciation dans le discours. L'accumulation de métaphores imagées par rapport à la mort contribue par ailleurs à la mise en image du discours.

La protagoniste s'adresse alors, pour la sixième fois de l'extrait, à un tiers parti : « Vous cherchiez en vain. Contre celui-ci je n'ai jamais péché. Je suis innocente ». Le verbe actif « chercher », au conditionnel présent, met en lumière le fait que l'action de chercher est inutile : l'action du « vous », qui peut être la protagoniste distanciée ou un spectateur, est donc

arrêtée en son sein. Le verbe « avoir » qui a pour sujet le « je » est quant à lui présenté dans une phrase négative. Il y a donc absence d'action ayant pu mener au péché. La phrase suivante qui a encore pour sujet le « je », « je suis innocente », est une accumulation par rapport à la phrase précédente, mais cette fois, par une déclaration positive. Enfin, l'emploi du verbe d'état « être » montre que l'innocence est l'état présent de la protagoniste, peu importe les allusions au crime passé.

L'extrait se termine par un rappel du statut marital d'Elisabeth : « Mon mari s'appelle Jérôme Rolland et je vais de ce pas lui faire un bout de conduite. Jusqu'à la mort ». Les références qui désignent le mari sont : « mari », « s' », « Jérôme Rolland » et « lui ». Le dernier pronom employé dans l'extrait est « la » pour « la mort » et non « sa mort », ce qui aurait désigné le mari. Il semble ainsi y avoir une distanciation dans la dernière phrase du discours, qui évite le fait que l'accent soit mis sur le mari. Elisabeth est l'être important dans le discours et cette distanciation lui permet de ne pas permettre à M. Rolland de prendre sa place, par l'individualisation de sa mort, dans le dernier pronom de l'extrait.

Par l'analyse de cet extrait, nous avons pu relever certains traits typiques du discours d'Elisabeth, que nous avons d'ailleurs pour la plupart déjà remarqués dans l'incipit. En début d'extrait, c'est la présence de « l'homme » qui domine. Nous retrouvons en tout dans l'extrait dix-neuf références à Antoine. Ce dernier est un personnage actif dans le discours, ce qui se perçoit entre autres par l'accumulation de verbes d'action desquels il est le sujet. La présence d'Antoine dans le texte est toutefois toujours en lien avec Elisabeth : l'action est dirigée vers elle, contre elle ou en elle. La protagoniste fait donc partie du processus « actif » du discours. De plus, la plupart des actions d'Antoine sont menaçantes envers la protagoniste : elle est la victime qui tente de résister. Enfin, la plupart des verbes actifs qui ont pour sujet Antoine seront connotés, comme « s'abattre » et « terrasser », ce qui place le discours dans une optique visuelle.

Même si elle est peu présente en début d'extrait, Elisabeth est le personnage le plus présent dans le discours. Nous y retrouvons ainsi sept références au « vous », vingt-cinq références au « je » ou « me » et six références distanciées comme « Mme Rolland », ce qui porte à trente-huit l'ensemble des références à Elisabeth. L'emploi de la deuxième personne du pluriel, déjà présente dans l'incipit, renvoie à une interaction quelconque : tant entre

Elisabeth et elle-même qu'entre Elisabeth et un spectateur externe au récit. Le simple emploi du pronom « vous » crée un effet de jeu dans le roman, puisqu'il lui donne une dimension de scène et d'observation de ce qui se passe d'un point de vue externe. Pour qu'il y ait communication linguistique, il se doit d'y avoir un échange<sup>128</sup>. L'effet de l'acte sur l'autre<sup>129</sup> devient dès lors possible par cette mise en place d'une instance autre qu'incarne le « vous ». Le « je » est quant à lui le sujet du verbe actif « crier » et « se dresser ». Les actions au présent pour la protagoniste sont ainsi minimes, mais possibles. Le « je » est aussi le sujet de verbes d'action au futur, comme « je vais mourir » ou « je vais de ce pas ». L'action physique, par le déplacement, sera également possible au futur. Elisabeth a donc un potentiel d'action. Dans l'extrait, la plupart des pronoms personnels sont impliqués dans des phrases qui ont pour sujet l'action d'Antoine dirigée envers la protagoniste. La protagoniste fait alors partie de l'action sans l'accomplir. L'action au présent est enfin possible lorsque le sujet est « Mme Rolland » : « montrer », « boire » et « embrasser ». Le paraître crée donc un être d'actions concrètes tandis que l'être implique peu d'actions au présent, un potentiel d'action au futur, des perceptions au présent et plusieurs actions subies.

Le mari, introduit dans le dialogue, est, quant à lui, mentionné seulement six fois dans l'extrait. Cet homme a surtout pour fonction de montrer la façon dont Elisabeth prend soin de lui. Ainsi, la protagoniste semble subir son sort lorsqu'elle est en confrontation avec Antoine, mais elle est en parfaite maîtrise de son sort lorsqu'elle est mise en relief avec son mari.

L'ensemble de l'extrait présente des hyperboles, qui « augment[ent] ou diminu[ent] la vérité des choses pour qu'elle produise plus d'impression »<sup>130</sup>, ce qui crée un discours visuellement spectaculaire. Ce discours excessif est aussi nourri par la métaphore qui contribue, quant à elle, à la dimension visuelle du discours. Les deux exemples « L'image d'Antoine tué va s'abattre sur moi. Me terrasser » et « Des fourmis noires, avec des yeux énormes. Bleus. Ah! Mon Dieu! Je vais mourir. Puisque je vous dis que je vais mourir », révèlent ce caractère métaphorique et hyperbolique du texte. Le discours d'Elisabeth la présente également comme étant une victime expiatoire par l'association au Christ et à la méduse : deux récits visuellement parlants. Nous retrouvons aussi de nombreux qualificatifs

---

<sup>128</sup> V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 19.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>130</sup> B. Dupriez, définition « hyperbole », *Les procédés littéraire (Dictionnaire)*, p. 537.

dans l'extrait, comme trois fois le mot « jamais » et une fois le mot « infini », ce qui place le discours dans l'extrême : il n'y a pas d'entre-deux possible, le discours est excès. S'ajoutent les mentions à l'observation par le « vous » et l'œil. L'idée d'observation nourrit l'idée de mise en spectacle de la parole pour un auditoire visuel quelconque. Cet auditoire serait ainsi le spectateur de la performance du discours d'Elisabeth.

Le monde du songe auquel se raccroche la protagoniste pourrait être réalité pour elle : « La conscience ne se borne pas à projeter des significations affectives sur le monde qui l'entoure : elle *vit* le monde nouveau qu'elle vient de constituer. Elle le vit directement, elle s'y intéresse, elle souffre les qualités que les conduites ont ébauchées »<sup>131</sup>. Cette citation s'applique à la première partie de l'extrait. Toutefois, dans la seconde partie, lorsque s'amorce le dialogue avec Anne-Marie, les paroles d'Elisabeth deviennent beaucoup plus calculées. Elisabeth est en présence d'un certain « public », ce qui se manifeste par la diminution des métaphores dans le reste de l'extrait ainsi que par l'augmentation des phrases exclamatives et interrogatives. Nous sommes alors dans le monde des masques du paraître. Elisabeth semble donc être en mesure de taire son monde émotif comme bon lui semble, afin de porter le masque du paraître. Ainsi, nous sommes en mesure de constater que la souffrance est à la fois subie et voulue par Elisabeth. En effet, « l'émotion tend à se perpétuer. C'est en ce sens qu'on peut la dire subie : la conscience s'émeut sur son émotion, elle renchérit »<sup>132</sup>. Cependant, Elisabeth choisit la voie du songe qui stimule le pâtre, puisqu'elle se repose de son plein gré, seule, dans la chambre, et ce, en sachant qu'elle succombera au monde émotif, qu'elle parvient à taire dès que sa fille entre dans la pièce. Nous pourrions penser qu'Elisabeth prend un certain plaisir à laisser les souvenirs refaire surface, à la veille de la mort de son mari : l'angoisse étant nécessaire pour éviter la « paix mauvaise » (K, 7).

---

<sup>131</sup> J-P Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 98.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 102.

### 2.3 *Microlecture III de Kamouraska*

Le dernier extrait que nous avons choisi d'étudier se trouve presque aux trois-quarts du roman<sup>133</sup>. Cette séquence est particulière, car le discours ne gravite pas complètement autour d'Elisabeth. La protagoniste est tout de même présente dans l'ensemble de l'extrait et elle redevient centrale à la fin, par un discours des émotions. Dans l'extrait, Elisabeth et le Docteur Nelson, l'amant, planifient le meurtre d'Antoine Tassy, le mari d'Elisabeth. Afin de mettre leur plan à profit, les amants impliquent la servante d'Elisabeth, Aurélie Caron. La servante devra séduire Antoine Tassy et l'empoisonner. Pour ce faire, Elisabeth et le Docteur Nelson travestissent Aurélie en la déguisant en « dame », par une sorte de jeu où la servante est une poupée à décorer. Nous avons choisi d'étudier ce chapitre, car, à l'image de quelques autres chapitres du roman, il reflète thématiquement la théâtralisation dans le texte. Notre objectif est de voir si nous pouvons dépasser la simple thématique théâtrale, afin de trouver une théâtralisation du pâtre dans la construction même du discours.

L'extrait s'amorce par une mise en place visuelle de l'atmosphère de la scène : « Le porto resservi et le feu rallumé. Aurélie macère dans une douce chaleur. S'attendrit ». Le « porto » et « le feu » sont des détails dans le discours qui révèlent une atmosphère. « Le milieu, au regard des impressions qu'il produit sur nous, de l'influence qu'il exerce »<sup>134</sup> peut alors être imaginé visuellement pour un ensemble plus grand. Les deux premiers verbes, « resservi » et « rallumé » suggèrent par les préfixes que l'action première a déjà eu lieu par le passé. Nous arrivons donc, dans le discours, au sein d'une scène qui est déjà amorcée. Aurélie est le premier personnage présenté dans l'extrait : elle est le sujet du verbe passif au présent « macérer ». Aurélie est aussi le sujet d'un deuxième verbe, qui est cette fois pronominal, mais encore passif et au présent : « s'attendrir ».

S'ensuit une accumulation de trois phrases qui introduisent un second personnage dans l'extrait, George Nelson : « George empêche Aurélie de sombrer tout à fait dans le sommeil. La maintient sur l'étroite margelle du songe. Tire lui-même les fils de ce songe. Les garde bien

---

<sup>133</sup> A. Hébert, *Kamouraska*, p. 175-178.

<sup>134</sup> Définition « atmosphère », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

en main ». George est le sujet du premier verbe d'action au présent, « empêcher ». Ce verbe renvoie à une action par George qui entrave une action possible, au présent, par Aurélie : celle de « sombrer tout à fait dans le sommeil ». George est également le sujet du second verbe d'action au présent, « maintenir », qui signifie « conserver dans le même état; Tenir (qqch.) dans une même position; empêcher de bouger, de tomber, de se défaire »<sup>135</sup>. Dans les deux cas, le complément du verbe est Aurélie, ce qui se remarque par la mention directe « Aurélie » et par le pronom relatif « la ». Aurélie est donc le complément dans les phrases, c'est sur elle que l'action de George est accomplie. C'est ainsi par la restriction du mouvement d'Aurélie que George est action. Le troisième verbe d'action qui a pour sujet George est « tirer » : le personnage n'empêche plus le mouvement d'Aurélie, il le provoque. C'est toutefois lui qui est en maîtrise de ce mouvement et non la servante. Le verbe d'action « tirer » au présent implique par ailleurs une action visuellement métaphorique, puisque le songe est présenté de façon imagée par sa possibilité de manipulation physique par George. Ce dernier est aussi le sujet du dernier verbe d'action au présent, « garder », qui renvoie une fois encore au maintien de l'état dans lequel est Aurélie. Nous trouvons, par ailleurs, en quatre phrases, une occurrence du mot « sommeil » et deux occurrences du mot « songe », ce qui nous rappelle que le discours joue avec l'illusion. La réalité et le monde du songe se mêlent ainsi dans le discours. Le jeu entre le songe et la réalité nous fait penser à la seconde microlecture de *Kamouraska*, où l'image d'Antoine dans le songe d'Elisabeth en vient à « s'abattre » sur la réalité de la protagoniste. Enfin, l'accumulation d'actions métaphoriques accomplies par George met visuellement en scène ses actions en tant que marionnettiste. En effet, « les fils de ce songe » suggèrent un théâtre de marionnettes où chaque personnage a un rôle précis à jouer, tant sur la scène que hors scène.

La protagoniste apparaît alors dans le discours : « M'appelle à la rescousse. Me confie un rôle précis dans la perte d'Aurélie ». George est encore une fois le sujet des verbes d'action au présent « appeler » et « confier ». Cette fois, l'action implique cependant la parole et non la gestuelle. Les deux verbes d'action sont orientés vers la protagoniste, ce qui se remarque par les pronoms personnels « m' » et « me » qui côtoient les verbes . Elisabeth est le complément dans les deux cas. Par ailleurs, George s'adresse à Elisabeth et elle réagit en conséquence : il

---

<sup>135</sup> Définition « maintenir », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

n'y a pas d'échange de parole. Le mot « perte » fait quant à lui contraste avec les mots « rescousse » et « confier ». Elisabeth est digne de confiance, mais elle abuse de cette confiance en l'employant à mauvais escient en menant Aurélie à sa perte. Le discours semble donc, dès le début de l'extrait, jouer entre l'image du personnage de confiance que construit Elisabeth et l'image du personnage coupable qu'elle élabore parallèlement. Le mot « rôle » crée par ailleurs une mise en scène dans le discours, où chaque personnage est un acteur dans la représentation du discours. Le mot « rôle » introduit aussi l'idée du jeu par rapport à « la perte d'Aurélie », ce qui allège la préparation du crime, puisqu'il s'agit d'une mise en scène.

La protagoniste passe alors de complément d'objet à sujet d'un verbe d'action au présent, « parler » : « Je parle avec une facilité déconcertante. Comme si on me soufflait des mots à mesure. Mes gestes sont légers. Délivrés de toute pesanteur, de tout effort ». La première action de l'extrait, qui a pour sujet Elisabeth, relève donc de la prise de parole et non du geste. Par ailleurs, la protagoniste semble être spectatrice d'elle-même, par les deux mentions « facilité déconcertante » et « c'est comme si on me soufflait des mots à mesure ». La comparaison figurative<sup>136</sup> « comme si on me soufflait des mots à mesure » suggère l'image d'un souffleur au théâtre. Elisabeth jouerait ainsi la comédie dans la scène qui se déroule, et se ferait rappeler ses répliques par ce souffleur. De plus, Elisabeth se déresponsabilise de ses propos par cette figure, puisque le sujet du verbe « souffler » est le « on » et non la protagoniste : elle ne fait qu'obéir au souffleur. La conscience gestuelle de la protagoniste va par ailleurs de pair avec les mots : « Mes gestes sont légers. Délivrés de toute pesanteur, de tout effort ». La scène est naturelle ou elle a été tellement répétée, pour le spectateur, qu'elle l'est devenue. Cette analyse de sa parole et de ses propres gestes par la protagoniste crée une distanciation : Elisabeth est le spectateur de son propre discours. En outre, nous retrouvons uniquement, depuis le début de l'extrait, deux mentions faisant référence à George, même s'il est le centre du mouvement par les verbes d'action. La présence de la protagoniste est jusqu'à présent la même que celle d'Aurélie, chacune étant mentionnée cinq fois. Aurélie se fait toutefois manipuler tandis qu'Elisabeth est action, ce qui la place dans un rôle plus important que celui de la servante.

---

<sup>136</sup> B. Dupriez, *Les procédés littéraires (dictionnaire)*, définition « comparaison figurative », p. 122.

Le jeu avec « l'étroite margelle du songe » se poursuit dans l'extrait, cette fois par l'amorce d'un dialogue entre Elisabeth et Aurélie :

-Il ne faut pas que tu t'endormes, Aurélie. Tu es trop près du feu. Recule-toi un peu. Tu vas brûler ta robe. Viens, appuie-toi sur moi.

Docile, Aurélie se recule. S'appuie contre moi. Soupire d'aise. Renverse sa tête sur mes genoux. Me lance un regard languissant.

-Je suis si bien comme ça, Madame. Si vous saviez comme je suis bien.

Elisabeth est la première instance qui amorce un échange verbal avec un autre personnage dans l'extrait. Le premier verbe impersonnel au présent, « falloir », implique une nécessité que la protagoniste indique à Aurélie. Le second verbe, « endormir », a pour sujet le « tu », qui est Aurélie, et il nie l'action de dormir pour Aurélie. La servante se fait donc aussi contrôler par Elisabeth. Le troisième verbe, « être », est un verbe d'état qui a aussi pour sujet le « tu ». Le dernier verbe qui a pour sujet le « tu » est au futur : « tu vas ». Ce verbe sert d'avertissement à Aurélie des conséquences fâcheuses qui découleront si elle n'écoute pas sa maîtresse. La prise de parole d'Elisabeth comporte également trois verbes à l'impératif : « recule-toi », « viens » et « appuie-toi ». L'utilisation de l'impératif, verbe qui stimule une action, met en scène des personnages qui se déplacent. Il en résulte une image visuelle possible de ces mouvements. Par ailleurs, l'effet perlocutoire recherché par la protagoniste est obtenu puisque, dans la narration qui suit, le dernier verbe, « appuyer », est repris au présent pour montrer l'obéissance d'Aurélie qui « s'appuie » contre sa maîtresse. Ce verbe révèle aussi la première action de la part d'Aurélie. Elisabeth est ici un être d'action dans le langage, au présent, mais ce n'est pas elle qui accomplit l'action. La protagoniste engendre ainsi la performance sans avoir bougé. L'emploi de l'impératif suggère qu'Elisabeth est en situation d'autorité par rapport à Aurélie. La protagoniste est supérieure à la servante par sa maîtrise de l'autre. La notion de regard est en outre introduite dans le discours par une réflexion sur le regard d'Aurélie, suite aux ordres lancés par Elisabeth : « [Aurélie] me lance un regard languissant ». Le regard est ici synonyme de confiance. De plus, comme dans l'incipit du roman, c'est le personnage d'Elisabeth qui est l'objet du regard. Enfin, la répétition « je suis bien » dans la réplique d'Aurélie renvoie à l'état positif dans lequel se trouve la servante, ce qui fait contraste avec la « perte d'Aurélie » du dernier fragment. Le jeu de rôle se trouve donc à osciller entre ces deux notions.

George redevient alors, dans le discours, l'instance qui ordonne aux autres personnages :

Sur un signe de George je commence de défaire les tresses d'Aurélié.

-Mon Dou, Madame, qu'est-ce que vous faites?

Le docteur reprend sa voix de commandement que je reconnais, avec un coup de coeur.

-Tais-toi, Aurélié. Ferme-toi le bec. Et les yeux Alouette. Nous te ferons rêver, Aurélié. Comme tu n'as jamais rêvé de ta vie. Dès à présent tu entres à mon service, à moi, George Nelson. Et je te préviens que c'est comme si tu entrais en religion.

Elisabeth est le sujet du verbe d'action au présent « commencer ». L'action est toutefois amorcée grâce au prédicat « sur un signe de George ». Ainsi, même si Elisabeth est action dans sa gestuelle, cette gestuelle a été amorcée par l'ordre de George. Aurélié pose alors une question à Elisabeth, l'échange dans la pièce se poursuit. George arrive alors dans le fragment, en tant que sujet du verbe « reprendre » dans la narration : l'action est ici par la parole. Contrairement aux gestes de George, sa parole semble susciter chez Elisabeth une vive émotion, puisqu'elle affirme : « le docteur reprend sa voix de commandement que je reconnais, avec un coup de coeur ». L'être émotif est donc sensible à la parole de l'amant, ce qui stimule l'action du « coup de cœur » : l'émotion devient ainsi une performance métaphorique. Par ailleurs, la prise de parole par George, dirigée une fois encore envers Aurélié, comporte deux verbes à l'impératif, « se taire » et « fermer », qui impliquent une négation de l'action pour Aurélié. George est ainsi présenté comme étant l'unique « tête pensante » de l'opération, ce qui se remarque par des indices ponctuels : « sur un signe de George », « sa voix de commandement » et « à mon service, à moi, George Nelson ». La scène est ainsi décrite de façon à ce que, même si Elisabeth y participe activement, ce soit George qui en est le responsable. Cet accent dans le discours sur la responsabilité de George dans le déroulement de la scène permet à Elisabeth, de façon implicite, de faire porter le blâme à un autre personnage qu'elle-même. Par ailleurs, pour la première fois depuis le début de l'extrait, la prise de parole de George renvoie au pronom « nous », qui lie en un seul mot l'amant et Elisabeth. Le pronom « nous » est le sujet du verbe « rêver » au futur. Ainsi, Elisabeth devient le sujet d'un verbe d'action qui n'a toutefois pas encore eu lieu. Enfin, la répétition par George du verbe « entrer », « tu entres à mon service » et la comparaison, « comme si tu entrais en religion », met en scène un rituel figé qui implique Aurélié et George. Le fait de passer par le rituel crée une mise en forme visuelle de la scène.

Elisabeth continue d'être l'alliée de George dans le discours, en travaillant sur le travestissement d'Aurélié, suite à son « entrée en religion » : « J'entreprends de détacher le

châle d'Aurélié qui est entortillé autour de sa taille et de ses épaules. Aurélié ne tente pas un geste. Se laisse tourner et retourner. Molle comme une poupée de son. Un sourire béat sur ses lèvres pâles ». Une fois encore, c'est par la mention d'un détail, comme « le châle d'Aurélié qui est entortillé autour de sa taille et de ses épaules », qu'une mise en scène visuelle plus globale est créée. Par ailleurs, la protagoniste est le sujet du premier verbe d'action au présent, « entreprendre ». Depuis le début de l'extrait, les actions d'Elisabeth ont pour objet la servante. Aurélié est, quant à elle, le sujet du verbe « tenter » dans une phrase négative. C'est donc par la négation de l'action que la passivité de la servante est mise en texte. Aurélié est aussi le sujet d'un second verbe passif au présent, « se laisser ». Le verbe « se laisser » implique d'ailleurs l'action d'une autre instance dirigée vers Aurélié. La servante en vient par ailleurs à être comparée à « une poupée de son », ce qui la déshumanise. Dans le discours, la transformation d'Aurélié en objet rend la préparation du crime moins sérieuse et dramatique, puisque la gestuelle de la scène passe par le jeu. C'est précisément ce jeu par le geste qui rend la scène visuelle et codée comme au théâtre.

George en vient à participer au jeu de travestissement : « George vient de sortir de mon armoire ma robe de velours rouge. Nous déroulons ensemble le châle de laine noire autour du corps d'Aurélié. Enlevons le corsage et la jupe. Nous nous passons le corps léger, de main en main ». La mention d'un détail visuel dans la scène, par la description de la matière du tissu et de sa couleur, « de mon armoire ma robe de velours rouge », vient une fois encore créer une image visuelle plus globale de la scène. Les détails dans le discours semblent aussi servir de tremplin à la mise en place des costumes. Par ailleurs, le pronom « nous » refait son apparition dans le discours, mais, cette fois, en lien avec l'action. Le « nous » a ainsi pour sujet les verbes d'action au présent « dérouler », « enlever » et « se passer ». L'adverbe « ensemble » et les pronoms « nous » suggèrent un travail commun dans le jeu qui consiste à costumer Aurélié.

Le discours revient alors sur Aurélié, le personnage sur qui le travestissement a lieu : « La pauvre chemise d'Aurélié lui bat les jarrets. Ses longs bas noirs sont jetés sur le lit. Aurélié ouvre un oeil. Feint d'être inquiète. Se pâme d'aise ». Le mot « pauvre », employé pour qualifier la « chemise d'Aurélié », fait contraste avec la « robe de velours rouge » d'Elisabeth. Le costume est ainsi plus chatoyant que la réalité qui est grise. Cette présentation des vêtements enrichit la dimension visuelle des personnages. Aurélié accomplit par ailleurs une action, celle d'ouvrir l'œil, ce qui nous rappelle le fait qu'elle n'est pas une pure « poupée

de son ». Il y a donc une réalité dans la scène, malgré le jeu de rôle. Aurélie est également le sujet du verbe « feindre » au présent, qui renvoie au simulacre de la scène. Enfin, la confiance d'Aurélie, présentée dans le discours, nourrit l'atmosphère de jeu chaleureux et non cruel à la scène.

Aurélie réagit aussi, par la parole, au « nous » qui accomplit l'action sur elle :

-Mon Dou, qu'est-ce que vous allez me faire?

La voix trop douce de George me déchire.

-Tu n'ouvriras les yeux que lorsque je te le dirai, Aurélie.

L'utilisation du pronom « vous » par Aurélie implique dans l'action tant George qu'Elisabeth. Ce sera toutefois uniquement George qui répliquera par le « je », corrigeant alors la situation par rapport à la responsabilité dans le jeu : c'est lui le marionnettiste qui est responsable des actions et non Elisabeth. Il ordonne ainsi à Aurélie une action future, par le verbe « ouvrir », qui se fait sous condition : lors de sa permission par la parole. La protagoniste impliquée dans le jeu par le « nous » et par le « vous » devient ainsi déresponsabilisée, puisque c'est George qui assume les actions, par le « je ». Par ailleurs, pour la seconde fois depuis le début de l'extrait, la voix de George semble être un élément de souffrance pour la protagoniste: « La voix trop douce de George me déchire ». L'adjectif « douce » fait contraste avec la violence du verbe d'action « déchirer » au présent, qui a pour sujet la voix de George. Ce verbe d'action a d'ailleurs un impact direct sur Elisabeth, comme le révèle le pronom « me » qui est le complément d'objet direct du verbe d'action « déchirer ». Enfin, même s'il a pour sujet la voix, le verbe d'action « déchirer » est un verbe qui crée un discours visuel par l'action physique métaphorique qu'il implique.

Le discours revient alors sur le costume qui pare Aurélie : « Mon jupon en dentelle d'Irlande, mes bas à jours, ma robe de velours. Une épingle par-ci, une épingle par-là, pour resserrer la taille trop longue, remonter la jupe qui traîne ». L'accumulation de termes à propos des vêtements et des accessoires, dans la création du costume, révèle avec quelle minutie le personnage d'Aurélie, la « marionnette », est travaillé. La simple mention des vêtements contribue à la théâtralisation du discours, qui devient visuel par le biais des atours chatoyants. Les pronoms personnels, comme « mon » et « ma », associent également chaque pièce de vêtement à Elisabeth. La protagoniste est ainsi la costumière qui consent, suite aux ordres de George le metteur en scène, à prêter ses vêtements à Aurélie qui jouera la comédie. Les verbes

d'action à l'infinif, « resserrer » et « remonter », stimulent par le geste la mise en image du discours. S'ajoutent les adverbes de lieu, « par-ci » et « par-là », qui donnent une dimension visuelle à la gestuelle.

La beauté des atours fait contraste avec le physique d'Aurélié : « Les épaules maigres d'Aurélié. Les petits seins d'Aurélié. Un coup de peigne sur les cheveux crépelés qui auréolent une blême figure de morte ». C'est donc grâce aux atours d'Elisabeth qu'Aurélié devient belle, ce qui met en valeur la protagoniste de façon détournée. Le travestissement d'Aurélié se construit de façon expansive, ce qui met en place un théâtre où chaque détail visuel a été pensé. La description physique précise de la servante permet aussi de se figurer visuellement le personnage d'Aurélié. Enfin, l'hyperbole « une blême figure de morte », nous rappelle la comparaison à la « poupée de son » : Aurélié n'est pas un être humain dans la scène, elle est un objet.

Suite à la préparation de son costume, Aurélié en vient à participer activement au discours : « Aurélié joue le réveil. Son petit oeil jaune s'allume d'une façon bizarre. Nous lui tendons un miroir. Aurélié regarde sa propre image avec étonnement. Se laisse aller au ravissement le plus étrange ». Aurélié est le sujet du verbe « jouer » au présent, qui nous rappelle le verbe « feindre », duquel elle était aussi le sujet. Le choix même des verbes participe ainsi à la théâtralisation du discours. L'emploi du verbe « jouer », qui a pour complément « le réveil », nourrit par ailleurs la tension entre le songe et le réel. Il naît de ce contraste un discours exagéré qui vacille constamment entre les pôles. L'action par Aurélié fera rapidement place à la passivité, ce qui se remarque par le verbe « se laisser aller » au présent. Le pronom « nous » actif refait quant à lui sa réapparition dans le discours par le verbe « tendre » au présent. Il y a donc échange dans la gestuelle. Par ailleurs, le regard d'Aurélié qui se « regarde » activement dans le miroir, est qualifié négativement à l'image de son physique : « Son petit oeil jaune s'allume d'une façon bizarre ». Le regard revêt donc ici une connotation négative. La qualification précise de celui-ci permet toutefois d'aisément se l'imaginer. L'œil « bizarre » et le ravissement « étrange » nourrissent l'aspect factice de la scène : il y a émerveillement, mais il y a aussi un aspect insolite à la scène si joviale qui vise à préparer un meurtre.

Aurélié, suite au « ravissement », accomplira plusieurs actions qui traduisent sa joie : « Puis bat des mains. S'agite. Se trémousse. Se pavane dans toute la pièce. Revient au

miroir ». La mention « dans toute la pièce » est une mise en scène de l'espace qui est cette fois-ci non pas pointé par un détail, mais pris dans son ensemble par le terme « toute ». En outre, la servante est le sujet de cinq verbes d'action au présent qui s'enchaînent : « battre des main », « s'agiter », « se trémousser », « se pavaner » et « revenir ». L'accumulation de ces actions physiques théâtralise le discours par l'exagération de la réaction et par le côté visuel des actions. De plus, la répétition du mot « miroir » dans le discours nous rappelle le fait qu'il y a une construction visuelle du personnage d'Aurélie.

Un second dialogue s'amorce alors dans le texte :

Déclare d'une voix haut perchée qui traîne :

-Adorable! Je suis adorable, comme une vraie dame...

D'un pas chancelant, Aurélie marche dans la chambre. Jette un coup d'oeil du côté du lit. Simule un bâillement. Elle se retourne vers le docteur, très excitée.

-Je ferais bien un tour de lit, avec un vrai Monsieur, moi...

Aurélie est le sujet d'un verbe actif de prise de parole au présent, « déclarer ». S'ensuit sa prise de parole. Pour la première fois depuis le début de l'extrait, nous trouvons une exclamation, au sein d'une répétition qui traduit son contentement. Aurélie est ainsi le seul personnage qui, jusqu'à présent dans l'extrait, utilise des phrases interrogatives et exclamatives. Le comparatif « comme » dans la prise de parole d'Aurélie met de l'avant le fait que la servante est consciente que l'habit qui la pare est un jeu, jeu auquel elle aime participer. Aurélie redevient alors action visuelle par les verbes de mouvement « chanceler », « marcher », « jeter » et « se retourner » au présent. Le verbe « simuler » vient nourrir les verbes « feindre » et « jouer » dont Aurélie était le sujet : les gestes de la servante ne sont pas naturels, ils font partie d'un rôle. Par ailleurs, comme pour la voix de George, la voix d'Aurélie est un élément qualifié négativement dans le discours d'Elisabeth, tant par les adjectifs que par le verbe « traîner » : « d'une voix haut perché qui traîne ». La voix d'Aurélie ne suscite toutefois pas la souffrance chez Elisabeth que celle de George provoque.

George redevient alors le centre du discours, par sa gestuelle et par sa réplique à Aurélie :

George ramène prestement Aurélie à son fauteuil. La tirant par les poignets.

-Tu l'auras ton tour de lit, avec un vrai Monsieur, Aurélie. Tu sais comme M. Tassy aime les femmes?

Aurélie pouffe de rire. Se couvre le visage de ses mains.

-Regarde-moi bien, Aurélie. Je suis ton nouveau maître. Tout ce que je te dirai de faire, il faudra que tu le fasses. Tu dois m'obéir en tout.

George est le sujet du verbe d'action au présent « ramener » dirigé vers Aurélie. Il est aussi le sujet du verbe « tirer » employé par le participe présent qui est aussi orienté vers la servante. Ces verbes d'action nous font penser aux trois premiers verbes actifs de l'extrait qui avaient pour sujet George : « empêcher », « maintenir » et « tirer ». George ne tire plus simplement les fils du songe, il manipule à présent directement le personnage d'Aurélie. Par ailleurs, George utilise à son tour pour la première fois, dans sa prise de parole, la phrase interrogative. Cette phrase interrogative orientée vers Aurélie suscite une réaction physique de la part de la servante. Elle est ainsi le sujet du verbe « pouffer de rire » et « se couvrir ». La réaction de la servante met de l'avant le fait que la parole de George n'a pas été prise au sérieux. George reprend alors la parole, afin de corriger l'effet perlocutoire qu'il veut susciter chez Aurélie. Au lieu d'employer le futur comme « tu l'auras » et l'état comme « tu sais », George emploie à présent des verbes à l'impératif, « regarder », d'état orienté vers lui, « je suis » ainsi que d'obligation, « il faudra » et « tu dois ». C'est d'ailleurs la seconde fois dans les paroles de George que nous trouvons le verbe « dire » lié à l'obéissance. L'ajustement de la visée illocutoire se traduit donc par le changement du type de verbe utilisé dans la prise de parole. George est le « maître » qui dirige par les verbes et Aurélie n'est que le simple exécutant de sa volonté. Le pronom « tout », par ailleurs répété à deux reprises, nourrit la dévotion entière qu'Aurélie doit avoir envers George.

La notion de regard revient alors dans le discours, cette fois-ci sous une perspective d'échange : « L'homme ne quitte pas Aurélie des yeux. À chaque tentative de fuite d'Aurélie, il ramène impitoyablement à lui le regard fuyant de la jeune fille ». George est le sujet du verbe « quitter » employé dans une phrase négative. L'action devient dès lors fixe par cette négation. George est aussi le sujet du verbe d'action « ramener » orienté vers Aurélie, qui est ici employé pour la seconde fois dans l'extrait. Il semblerait que George soit une instance active qui empêche Aurélie de bouger. C'est lui qui la fait bouger. L'échec de l'action par Aurélie se traduira par le nom « tentative » : Aurélie n'est le sujet d'aucun verbe, puisque son action est niée. L'échange de regard est donc forcé et non voulu : George est le personnage en puissance dans l'extrait. C'est donc cette fois non pas Elisabeth, mais Aurélie qui est placée sous les projecteurs, Elisabeth n'étant que la costumière. Par ailleurs, la nomination

d'« homme », pour désigner George, crée une distanciation dans le discours. Elisabeth est ainsi spectatrice de la scène qui est en train de se dérouler dans le texte.

La notion de « songe » revient dans le discours :

Aurélie rêve qu'elle se débat très fort et parvient à s'échapper très loin. Alors qu'en réalité de tout petits mouvements à peine l'agitent sur place (clouée dans son fauteuil, le docteur penché sur elle). Un battement de cœur plus accéléré qui serait perceptible dans tout le corps qui tressaille.

Aurélie est le sujet du premier verbe « rêver » qui implique une action, mais métaphorique. Dans ce « rêve », Aurélie est le sujet de deux autres verbes d'action qui impliquent un mouvement : « se débattre » et « parvenir », ce qui met en image le fantasme. Le verbe « rêver » entre en contraste avec le mot « réalité ». Aurélie est, dans la « réalité », sujet du verbe « agiter » qui implique un mouvement de grande ampleur, mais qui est ici restreint à son minimum. La réalité est aussi synonyme de perception, par le « battement de cœur ». Même si le corps est « cloué » sur place, les perceptions sont exacerbées dans la « réalité », ce qui se remarque par le nom « tout » dans « tout le corps » et par le verbe « tressaillir ». Il y a donc expansion du mouvement dans le rêve et expansion des perceptions dans la réalité. L'impossibilité pour Aurélie de bouger se traduit également par les qualifications de noms comme « de tout petits mouvements » et « à peine » qui s'opposent aux deux expressions « très fort » et « très loin ». L'expansion et la fuite s'opposent ainsi à la fixité. Il en découle en langage sous tension qui devient exacerbé en raison des oppositions. Enfin, la phrase entre parenthèses qui décrit la position des deux personnages impliqués nous fait penser à une didascalie dans une pièce de théâtre.

Aurélie, malgré son impossibilité de mouvement, est apte à reprendre la parole :

-Laissez-moi m'en aller, Monsieur.

-Si tu réussis à ôter la vie à M. Tassy, tu n'auras plus à travailler le restant de tes jours. Tu vivras comme une dame, en velours rouge. Je te donnerai une terre bâtie, avec un ménage garni, ou encore une pension pour que tu restes pendant ta vie entière dans une chambre, assise sur un sofa, habillée en velours rouge ou bleu, ou encore en gros de Naples, si tu préfères.

Aurélie utilise un impératif, « laisser », qui relève ici de la supplication d'un déplacement physique voulu. George répond à Aurélie, mais en ne faisant aucune concession. Il pose des conditions « Si tu réussis [...] tu n'auras plus », décrit au futur la vie possible de la servante, « tu vivras » et pose des actions futures positives orientées vers Aurélie, « je te donnerai ». Le

discours au futur de George s'attarde sur les divers éléments précis qu'il donnera à Aurélie, ce qui permet une visualisation des futurs acquis de la servante.

Comme pour Elisabeth qui analysait les paroles de sa fille dans la deuxième microlecture, Aurélie en vient à analyser les paroles de George en les reprenant :

La tête d'Aurélie bat sur le fauteuil de gauche à droite, de droite à gauche. Tandis que dans tout son corps avide circulent, s'entrechoquent, se mêlent les paroles prodigieuses : « Velours rouge », « velours bleu », « gros de Naples ». « Terre bâtie, ménage garni... » « Si tu réussis à...Aurélie, si tu réussis ».

La gestuelle d'Aurélie est décrite par le verbe actif « battre [...] de gauche à droite, de droite à gauche » qui a pour sujet la « tête d'Aurélie ». Le mouvement par les personnages, décrit dans le plus grand détail, permet de théâtraliser les mouvements qui sont décortiqués. Les paroles sont aussi ici synonymes d'actions puisqu'elles sont le sujet des verbes d'action « circuler », « s'entrechoquer » et « se mêler ». La parole de l'autre agit donc, de façon métaphorique, physiquement sur Aurélie. La parole, par la métaphore, devient performance visuelle. Par ailleurs, ce fragment met en place une intrusion de la narration dans la tête d'Aurélie, puisque, depuis le début de l'extrait, l'instance narrative était la protagoniste. Ce glissement dans la narration crée un effet de distanciation dans le discours. Aurélie, à l'image d'Elisabeth, devient son propre spectateur. Aurélie qui était son propre spectateur en se regardant dans le miroir devient le spectateur de façon intrinsèque dans le texte. Nous pourrions aussi penser qu'Elisabeth est, en quelque sorte, un metteur en scène sachant ce que doivent « penser » les comédiens pour bien jouer leur rôle. Ce serait donc Elisabeth qui, dans cette situation, donnerait une pensée artificielle à Aurélie.

Le discours bascule alors en effectuant une mise au point sur le « je » qu'est la protagoniste, qui devient le centre du discours : « La corde au cou, transportée de force, dans ma chambre de la rue Augusta. Près du feu de bois ». Le « feu de bois » nous ramène à la première phrase de l'extrait avec le « feu rallumé ». Il semblerait que le « feu » soit l'élément déclencheur d'une nouvelle version de la scène qui repart à partir du même élément. Le « feu de bois » sera l'amorce d'un cauchemar au temps présent à propos, pourtant, du même événement, voire de la même scène. L'initiation de la nouvelle orientation du discours, partant du feu, fait penser à une réalité multiple dans le discours qui joue avec son spectateur. Le « feu de bois » n'est ainsi plus, dans le discours, déclencheur d'un souvenir positif, ce qui se

remarque dès les premiers termes par la métaphore visuellement violente : « la corde au cou ». Elisabeth n'est également plus en maîtrise de l'action, elle la subit, ce qui se perçoit par le verbe « transporter » : « transportée de force ».

Comme dans l'incipit, Elisabeth est en maîtrise du temps malgré l'émotivité des propos : « Alors que ma mère et mes tantes sont aux vêpres. Je nie qu'une pareille scène soit possible entre George Nelson et ma servante, Aurélie Caron. Autrement qu'en rêve. Le cauchemar tenace me colle à la peau, me poursuit et m'empoisonne. Dès que je ferme les yeux ». La protagoniste est consciente du moment exact où la souffrance subie s'amorce : « dès que je ferme les yeux ». L'absence des autres personnages est mise en contraste avec le verbe d'action « nier » qui a pour sujet le « je ». Puisque tout le monde est aux vêpres, l'action de « nier » pour la protagoniste peut sembler vaine. Toutefois, la notion de théâtre de la scène a été élaborée depuis le début de l'extrait. Ainsi, même en l'absence des autres personnages, Elisabeth poursuit sa performance du langage pour le spectateur implicite. Le simple emploi du mot « scène » dans le discours vient corroborer notre hypothèse de théâtralisation du personnage avec un spectateur implicite. Il est aussi question, dans la « scène », de « George Nelson » et de la « servante, Aurélie Caron ». La protagoniste s'omet complètement de la « scène », comme si elle n'avait été que spectatrice de ce qui s'est déroulé, se déresponsabilisant ainsi de l'action. Le mot « servante » qui côtoie le nom « Aurélie Caron », nous rappelle le rôle d'Aurélie : servir et obéir à ses maîtres. Le mot « rêve » devient alors « cauchemar », ce qui implique une souffrance sans limites pour la protagoniste. Le « cauchemar » est le sujet de trois verbes d'action : « coller », « poursuivre » et « empoisonner ». L'action passe donc de contre la protagoniste par le verbe « coller » pour en venir à être intrinsèque à la protagoniste par le verbe « empoisonner ». Les trois verbes d'action sont liés à un pronom personnel comme « me » qui fait référence à Elisabeth. L'action est ainsi orientée vers la protagoniste. L'accumulation de trois verbes qui impliquent un mouvement et une violence donne une dimension visuellement excessive au langage.

L'interaction recherchée entre Elisabeth et Aurélie est alors expliquée : « Si parfois j'appelle cette fille à mon secours, c'est pour qu'elle me délivre du mal, m'absolve et me lave. Me décharge, ainsi que mon amour, d'une histoire démente ». Elisabeth, dans son discours émotif, pourra agir par le biais de la parole. Elle est ainsi le sujet du verbe « appeler ». Aurélie deviendra toutefois rapidement le sujet des autres verbes d'action : « délivrer », « absoudre »

et « laver ». Ces actions métaphoriques liées à la religion mettent en relief la démesure du discours. Aurélie est aussi le sujet du verbe « décharger » dirigé vers Elisabeth et vers son « amour ». Ce verbe fait penser à l'univers du procès où Aurélie serait le juge. C'est donc par le biais de mises en situation, comme l'association par les verbes au baptême et au procès, qu'il y a une théâtralisation du discours par la présentation de scènes qui comportent des rituels figés où chaque individu a un rôle prédéfini à jouer. Par ailleurs, chacun des verbes d'action par Aurélie est doté d'un pronom personnel, ce qui rappelle le fait que l'action est orientée vers Elisabeth. Elle fait partie de l'action sans y prendre part activement. Enfin, la scène du début de l'extrait qui était minutieusement calculée en vient, par contraste, à être qualifiée de « démente ». Le langage est donc plus hyperbolique dans le domaine de l'émotion que dans le jeu contrôlé entre l'être et le paraître.

Le discours en vient à s'adresser directement à la servante : « Aurélie, mon amie, ma sœur, pense à ta pauvre maîtresse qui a un si méchant mari. Pense à ses amours avec Monsieur le docteur qui sont si extraordinaires que tu n'en as vu de pareilles et tu n'en verras jamais de comparables, de toute ta vie, d'aussi tendres et passionnées, de Sorel à Kamouraska, en passant par Québec et Montréal... ». Aurélie passe ainsi dans le discours de « servante » à « fille » à « amie » à « sœur ». Le lien devient ainsi de plus en plus réciproque et égalitaire avec Elisabeth, qui manipule l'autre, afin de se faire pardonner. Les termes « amie » et « sœur » comprennent tous deux un pronom personnel, la filiation avec Elisabeth qui est centrale dans le discours, ne peut être oubliée. L'interaction est également suscitée par l'adresse directe à Aurélie, par l'entremise de pronoms et de déterminants à la deuxième personne du singulier comme « tu » et « ta ». Il y a recherche de réaction chez l'autre. Le discours emploie à deux reprises le verbe « penser » à l'impératif, afin d'inciter Aurélie, par la parole, à agir de son plein gré suite à l'exposition des perceptions émotives d'Elisabeth. Les verbes faisant appel au regard, dans les négations « tu n'en as vu » et « tu n'en verras », place l'amour sur un plan visuel et sur un plan temporel par le changement de temps de verbe. L'amour en vient aussi à être lié aux lieux, « de Sorel à Kamouraska, en passant par Québec et Montréal », ce qui place le discours sur une scène spatiale précise. Enfin, les adverbes de quantité comme « si », « jamais » et « toute » mettent en place des valeurs absolues et créent un langage extrême et excessif.

Dans le discours émotif, George n'est plus mentionné par son prénom ou par « l'homme ». Il devient, comme dans l'incipit, « mon amour » : « Personne n'en saura rien, Aurélie. Tu n'auras qu'à verser le poison dans du brandy. Souviens-toi comment M. Tassy aime la boisson et les femmes. Aurélie, je ne puis vivre ainsi, séparée de mon amour. J'en mourrai, Aurélie... ». Les répétitions du nom « Aurélie » ont la même fonction que pour les pronoms et déterminants à la deuxième personne du singulier : une réaction est recherchée auprès d'Aurélie. Les actions se poursuivent dans ce fragment au futur. Le verbe de connaissance « savoir » est dans une phrase négative, pour mettre de l'avant le fait que les actions dans la scène du meurtre ne seront pas jugées. L'action du meurtre est imputée à Aurélie puisque c'est le « tu » qui est le sujet du verbe d'action au futur « n'avoit qu'à verser ». Le discours est encore une fois, par la suite, doté d'un impératif, « se souvenir ». Comme pour le verbe « penser » à l'impératif, Elisabeth fait appel aux connaissances d'Aurélie pour l'inciter à agir. Le discours devient alors excessif par deux verbes qui ont pour sujet Elisabeth : le verbe au présent qui nie la possibilité de vivre sans l'amant, « je ne puis vivre ainsi », et le verbe au futur qui a le même sens, mais qui, cette fois, est dans une action non négative, « j'en mourrai ».

Le retour à la « réalité » est ensuite rappelé par le biais des lieux, la « rue du Parloir » : « Rue du Parloir, on s'agite auprès du lit de mon mari. Mais, moi, Elisabeth d'Aulnières, malfaisante Elisabeth, j'entends distinctement la voix d'Aurélie Caron, dans un autre monde qui... ». Les verbes sont encore une fois au temps présent. Ce sont les lieux qui nous permettent de déterminer à quel niveau du récit nous nous trouvons. Ainsi, malgré les émotions présentes dans le discours, le rappel ponctuel des lieux nous permet de comprendre qu'Elisabeth est en maîtrise des morceaux de casse-tête que constituent son passé, son présent et ses cauchemars. Le jeu de mise en scène entre les divers niveaux de récit est enrichi par la mention « dans un autre monde », qui met en relief le fait qu'il y a plusieurs scènes où le discours se déroule. Par ailleurs, Elisabeth ne prend pas part, dans ce fragment, à l'action. C'est en effet le pronom « on » qui est le sujet du verbe « s'agiter ». La protagoniste est, quant à elle, le sujet du verbe de perception au présent « entendre », perception métaphorique puisque l'ouïe est ici appelée pour entendre la « voix d'Aurélie », liée aux souvenirs. La protagoniste joue, dans cette partie du discours, le rôle d'Elisabeth d'Aulnières qui est seule face à ses démons. Elisabeth est à présent l'unique personnage sous les projecteurs, ce qui est

mis en relief par l'accumulation, en une phrase, de divers termes pour désigner le personnage : « moi, Elisabeth d'Aulnières, malfaisante Elisabeth ». Le qualificatif « malfaisante » qui désigne Elisabeth a pour définition « chercher à nuire »<sup>137</sup>. Ce simple adjectif place la protagoniste dans une position de nuisance, d'être coupable. L'emploi de cet adjectif crée un contraste avec la déresponsabilisation qui filait le texte depuis le début de l'extrait. La balance penche ainsi déjà du côté de la non responsabilité, en raison de sa présence très marquée dans le discours. De plus, les émotions mises en texte font contrepoint à cette culpabilité : la protagoniste présente sa souffrance de façon telle, qu'il ne peut en découler que de la compassion de la part du spectateur.

Un dernier dialogue est alors entamé dans l'extrait :

-Vos amours me font mourir, Madame...

Une voix très chère donne la réplique à Aurélie.

-Il n'y a plus qu'à attendre que la neige tombe et que les glaces prennent. Dès que les chemins d'hiver seront en état, tu partiras pour Kamouraska.

Aurélie s'adresse directement à sa maîtresse par le déterminant « vos » et par le nom « madame ». Aurélie devient aussi cette fois le sujet du verbe « mourir » qui est au présent. Cette prise de parole par Aurélie ne se trouve pas dans la veine de la performativité du langage. Il ne semble en effet pas y avoir d'effet recherché dans la prise de parole qui ne relève que de la constatation. C'est cependant George et non Elisabeth qui répond à Aurélie. Le verbe d'action « partir » avec pour sujet le « tu » met de l'avant le fait que la prise de parole par George sert, dans le discours, à contrôler Aurélie et à planifier le meurtre futur. Par ailleurs, la voix de George, avant sa prise de parole, est encore une fois qualifiée dans le discours : « Une voix très chère donne la réplique à Aurélie ». Contrairement aux deux autres occurrences, la voix de George ne semble pas ici être un élément de souffrance. Elle représente plutôt une possibilité de dialogue perdue, par la perte de l'amour qui avait une voix « chérie ». Enfin, le simple emploi de l'expression « donne la réplique » met en relief une théâtralisation du discours par la présentation d'une parole non naturelle.

L'extrait se termine par un autre glissement de dans la narration. Le discours émotif devient un discours du procès :

-Moi, Aurélie Caron, fille mineure du bourg de Sorel...

---

<sup>137</sup> Définition « malfaisant », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

Le lendemain matin, Monsieur le docteur Nelson m'a fait venir à son bureau. Il m'a donné vingt piastres pour le voyage, plus neuf piastres pour m'acheter des hardes.

Dans le procès, Elisabeth n'est plus l'instance en contrôle du discours. L'introduction au fragment de procès, contrairement à l'incipit, n'est pas ici visible dans la forme par le biais d'un changement de graphie ou par un changement de langue. La mise en situation du procès est tout de même suggérée par la formule figée « Moi, Aurélie Caron, fille mineure du bourg de Sorel... », qui est la présentation usuelle de l'identité d'un individu avant un témoignage en cour. La mise en scène du procès, où chaque personnage a un rôle précis à jouer, est une autre façon de théâtraliser le discours. En effet, le discours du procès renvoie à une mise en texte de la parole qui relève de l'ordre du spectacle, où les discours sont prédéfinis et dans un cadre précis. Par ailleurs, George et Aurélie sont impliqués dans les actions décrites dans les trois dernières phrases de l'extrait. Ainsi, George est le sujet des verbes d'action « avoir fait venir » et « donner ». George est donc le responsable du meurtre dans sa planification. Aurélie fait partie de cette planification comme chaque verbe d'action par George est orienté vers Aurélie, ce qui se remarque par les pronoms personnels liés aux verbes. Aurélie sera même le sujet du verbe d'action non conjugué « m'acheter ». Elisabeth brille toutefois par son absence dans le témoignage. En n'étant que partiellement impliquée dans les actions et dialogues pendant l'extrait et en étant ici omise dans la reproduction du procès, Elisabeth conserve une part d'innocence par rapport au crime et à ses préparatifs. C'est George le coupable et Aurélie est son fidèle agissant en son nom. Elisabeth est absoute du péché.

Cet extrait nous a permis de voir la façon dont la théâtralisation, dans *Kamouraska*, peut se déployer de manière quelque peu différente par rapport à ce qui a été analysé dans les autres microlectures du roman. En effet, le discours de la gestuelle théâtralisée est beaucoup plus développé ici que dans les deux premiers extraits, qui misaient surtout sur la théâtralisation du « moi pâtissant » dans le discours de la protagoniste. La souffrance par Elisabeth, dans ce cas-ci, n'apparaît que dans la deuxième partie de l'extrait.

Ce qui se distingue de l'extrait est, sans équivoque, le jeu dans le discours. Ce jeu mise surtout sur la variation autour de l'être et du paraître, ainsi que sur le contrôlant et le contrôlé. La mise en forme de l'extrait en soi joue avec la notion d'être et de paraître, puisque le

chapitre est divisé en deux parties se faisant miroir. Dans la première, la théâtralité est employée dans le discours comme masque, comme procédé permettant la distanciation. Nous sommes dans un monde de la gestuelle. Dans la seconde partie, l'être angoissé apparaît à nouveau dans le discours, ne pouvant plus se cacher derrière le jeu de la gestuelle. Ce jeu passe surtout dans la seconde partie par les métaphores visuelles et par les accumulations. La dynamique du jeu se traduit également par les quelques dialogues qui ponctuent le chapitre.

La première partie du chapitre n'est pas centrée sur Elisabeth. Le jeu se déroule entre trois personnages, soit George, Aurélie et Elisabeth. Il est vrai que la scène a lieu en raison d'Elisabeth qui doit se débarrasser de son mari pour vivre son amour au grand jour avec le Docteur Nelson. Toutefois, elle ne prend pas la responsabilité, dans la construction du discours, de la soumission d'Aurélie au vouloir de ses maîtres. Chaque personnage aura un rôle défini dans la scène de la planification du meurtre : George sera le maître de cérémonie, Elisabeth la costumière et Aurélie la comédienne qui obéit aveuglément. Le discours met ainsi en plan, par une certaine distanciation, l'innocence d'Elisabeth. La première partie de l'extrait n'implique Elisabeth que de façon secondaire, afin que le spectateur puisse mieux compatir avec elle par la suite, même si la protagoniste clame alors qu'elle est « malfaisante ». Or, rappelons-nous que le discours, dans l'extrait, est celui d'Elisabeth qui se rappelle la scène : l'ensemble du discours passe donc par son filtre.

En début de chapitre, certains verbes d'action de la part de George seront orientés vers Elisabeth, comme « me confie ». La protagoniste devient ensuite elle-même le sujet de plusieurs verbes d'action au présent qui se déroulent dans la scène, actions qui sont systématiquement orientées vers Aurélie. Ces actions par Elisabeth auront à chaque fois pour amorce une demande de la part de George. Elisabeth est aussi dans la première partie un être doté de parole, puisque le discours mentionne l'action de parler : « je parle ». La protagoniste prend aussi part au dialogue une fois dans l'extrait, en lançant une série d'ordres, à l'impératif, à Aurélie. Elisabeth fait enfin partie d'actions sous le pronom « nous » qui unit Elisabeth et George. George est, quant à lui, un être d'action et de parole dans l'ensemble de la première partie de l'extrait. Il est le sujet de verbes d'action dans les métaphores, comme lorsqu'il « tire » les fils du songe, et dans la scène, comme lorsqu'il « tir[e] » Aurélie par les poignets.

La « force illocutoire expressive [de George est] lexicalisée dans les verbes performatifs »<sup>138</sup>. Le discours de George sous-entend en effet, à chaque fois, des intentions. Elisabeth ne prend pas part, dans la première partie, aux actions métaphoriques. Aurélie est le personnage, dans la scène, qui subit les actions métaphoriques de George. Aurélie rêve aussi à des actions métaphoriques, comme « se débattre », mais ces actions n'auront pas lieu. Les deux personnages sont également impliqués dans des dialogues, ce qui permet un échange qui est essentiel pour la « communication linguistique »<sup>139</sup>. Les dialogues impliquent, de la part d'Aurélie, un questionnement à propos de ce qui lui arrive ou une exclamation à propos de son costume. La prise de parole chez George aura pour objectif le contrôle d'Aurélie, ce qui est mis de l'avant par l'emploi de plusieurs verbes à l'impératif. Le « rythme de l'échange »<sup>140</sup> n'est pas mis en texte par une « succession rapide d'échanges »<sup>141</sup> qui sont un indice d'oralité<sup>142</sup>. La lenteur de l'échange qui gravite à chaque fois autour du même sujet nous fait ainsi penser à une mise en scène du dialogue non naturelle : la prise de parole est théâtralisée. En plus des verbes et des dialogues, le discours relève de la théâtralisation par les mentions directes au jeu. Ainsi, Aurélie « joue », « feint » et « simule » tandis qu'Elisabeth récite un texte grâce à un souffleur : « comme si on me soufflait des mots à mesure ». Le discours du théâtre, chez George, passera par la construction de la métaphore du marionnettiste qui « tire » les fils du songe. Le discours en soi en viendra même à avoir une didascalie par le biais de l'utilisation de la parenthèse : (clouée dans son fauteuil, le docteur penché sur elle). Tout le vocabulaire lié à la préparation du costume et au travestissement est aussi un élément qui contribue à enrichir la théâtralisation dans le discours. Par ailleurs, la mention de détails créant une atmosphère, « le feu rallumé », et spatiaux, le « fauteuil », permettent de s'imaginer l'espace au sein duquel les personnages évoluent, et cela, dans son ensemble. La souffrance est peu présente dans la première partie de l'extrait. Nous posons l'hypothèse que c'est la présence physique de l'amant en contrôle qui crée une diminution de la souffrance dans le discours. Le seul élément qui est un indice de souffrance, dans la première partie, est la voix de George : « Le docteur reprend sa voix de commandement que je reconnais, avec un coup de

---

<sup>138</sup> V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 18.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 190.

cœur » et « La voix trop douce de George me déchire ». La voix qui fait habituellement référence au son devient, dans le discours, une mise en image de l'émotion qui en découle. L'analyse de la voix de George par Elisabeth met également en relief une distanciation : la protagoniste décortique la scène qui se déroule dans les dialogues. Elisabeth devient ainsi le spectateur de la mise en scène que son discours déploie.

Le pivot dans l'extrait, entre le discours de la scène théâtrale et celui de la scène des émotions, se fait autour du mot « feu », qui suscite le changement de scène. En outre, les mots liés au théâtre sont encore présents de façon ponctuelle dans la seconde partie de l'extrait, par exemple par le terme « scène ». À l'image des autres microlectures du roman, la théâtralisation du pâtir s'incarne dans le discours par la construction, chez Elisabeth, d'un discours hyperbolique qui met en place un moi théâtral se traduisant, entre autres, par les métaphores et par les nombreux pronoms personnels ou mots qui désignent la protagoniste. Le discours excessif se remarque aussi par les métaphores visuelles, « la corde au cou », et par le biais d'adverbes liés à l'extrême comme « tout » et « jamais ». Les métaphores nourrissent « l'axe d'empathie »<sup>143</sup> que le discours construit. Dans la seconde partie, la souffrance subie s'incarne aussi par le fait qu'Elisabeth devient le personnage contre qui les verbes d'action, accomplis par une autre instance, s'orientent. Un exemple serait « transportée de force » qui, par son action et sa violence, met en image ce que subit Elisabeth. La protagoniste est par ailleurs le sujet de verbes d'action extrêmes tel « j'en mourrai », ce qui contribue à la mise en place d'un discours excessif. Il n'y a d'ailleurs pas de déplacement physique dans la seconde partie de l'extrait. Les déplacements n'y sont que métaphoriques. Ce sont les émotions et les perceptions, ainsi que les actions décrites au futur, qui permettent une performativité du discours. Dans la seconde partie de l'extrait, le discours incorpore également une adresse à un autre personnage par l'emploi du pronom « tu », ce qui crée une interaction imaginaire : il y a donc un spectateur au discours émotif d'Elisabeth. Enfin, le glissement de la narration au procès met en place une théâtralisation du discours qui devient prévisible par son caractère figé.

---

<sup>143</sup> V. de Nuchèze, *Sous les discours, l'interaction*, p. 55.

Sartre stipule dans son essai qu'« il s'agit de transporter la discussion sur un autre plan »<sup>144</sup> pour éviter d'avoir à faire face à un élément qui suscite l'émotion. En effet, la protagoniste crée dans son discours une double barrière par rapport à l'événement initial qui est la conscience de la perte de son amant, éveillant en elle des souvenirs passés. Le discours d'Elisabeth est émotif dans la seconde partie de l'extrait, ce qui va dans le sens de la citation de Sartre. La protagoniste fuit cependant l'émotion en début d'extrait par la mise place d'une distanciation par rapport à son discours émotif. Cette distanciation comprend un discours mis en scène de façon théâtrale par le jeu qui oriente la faute vers autrui et non vers soi. La distanciation est aussi perceptible par le biais de la mise en scène froide et calculée de la planification du meurtre par le jeu. Elisabeth échoue toutefois dans sa tentative de fuite par la distance théâtralisée, puisque la seconde partie de l'extrait revient graviter autour du monde des émotions et des perceptions. Comme l'émotion est conscience d'un échec<sup>145</sup>, il y aura dans le discours un double échec : celui de faire face à l'événement initial, mais aussi celui de conserver un masque distant. Suite à l'échec de la distanciation, la seule voie possible sera l'émotion. Elisabeth retombe alors dans le discours théâtralisé du pâtir, encore plus enrichi par l'échec de la distanciation complète.

---

<sup>144</sup> J-P Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 52.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 39.

## 2.4 Synthèse et élargissement de l'analyse sur *Kamouraska*

### 2.4.1 Déclinaison de la théâtralisation du pâtir par motifs

#### 2.4.1.1 Conception du temps par la protagoniste

Le discours d'Elisabeth renvoie plusieurs fois à la temporalité, ce qui va dans le sens de Maingueneau dans l'étude *Linguistique pour le texte littéraire* lorsqu'il explique qu'un énoncé doit avoir une « détermination personnelle et temporelle »<sup>146</sup>. Dans *Kamouraska*, le discours fait justement des bonds constants entre le présent et le passé ainsi qu'entre le temps historique précis et le temps infini :

La perspective rétrospective, conditionnée par l'énonciation homodiégétique, suscite une temporalité au flux instable. De nombreux futurs émaillent les évocations du passé et font éclater la successivité et la linéarité des événements ; ils transforment le révolu en avenir inévitable ou étendent les moments passés pour leur donner les couleurs de la quasi-éternité<sup>147</sup>.

Le temps se décline par exemple à travers les saisons : « L'été passa en entier » (K, 7), « La plate, longue, large, vague, poudreuse étendue neigeuse » (K, 90), et par son effet sur le corps d'Elisabeth, « Mes beaux jours sont comptés pourtant. Le beau massacre à venir » (K, 9). La protagoniste est ainsi consciente du temps dans sa durée. Le temps est en filigrane des scènes énonciatives, ce qui ancre le discours dans la réalité. Le discours y revient d'ailleurs sans cesse, par le jeu conscient entre le passé et le présent : « J'habite ailleurs. Un lieu précis. Un temps révolu » (K, 160). Le temps historique est aussi rappelé ponctuellement : « Terme de septembre 1840 » (K, 8), « Vers neuf heures du soir. Le 31 janvier 1839. Dans l'anse de Kamouraska » (K, 90). Cette conception précise du temps est en contraste avec celle de *L'Île de la Demoiselle* où le récit relève du temps du conte. Malgré l'omniprésence du songe dans le discours, il n'y a pas, dans *Kamouraska*, de confusion en ce qui a trait au temps, tel que c'était le cas dans *L'Île de la Demoiselle* où le temps servait à montrer la façon dont le sentiment amoureux rendait la protagoniste confuse. Ainsi, même lorsque le discours semble à première vue délirant, la maîtrise du temps rappelle le contrôle d'Elisabeth.

---

<sup>146</sup> D. Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, p. 9.

<sup>147</sup> D. Marcheix, *Le mal d'origine: temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, p. 123.

En contrepoint au temps réel, le discours d'Elisabeth suggère un temps hyperbolique en expansion infinie : « Être belle à jamais pour lui » (K, 12), « Une autre voix enfouie dans la nuit des temps » (K, 34), « Elles ouvrent les portes à l'infini » (K, 43). Le discours en vient même à nier le temps : « le temps n'existe pas » (K, 125), lequel est pourtant rappelé sans cesse dans le texte. Elisabeth est consciente de ce jeu avec le temps qu'elle manipule. Le contraste entre le temps réel et le temps infini renvoie par ailleurs aux dualités qui s'opposent dans le roman<sup>148</sup>. Il découle de cette tension un discours du temps qui devient exagéré par des mentions extrêmes : le temps est soit très précis soit infini.

#### 2.4.1.2 Être et paraître multiples

Le jeu entre l'être et le paraître est un autre contraste omniprésent dans l'ensemble de *Kamouraska*. Albert Le Grand affirme :

Le vrai drame d'Elisabeth d'Aulnières est là aussi, dans la cruauté de cet écartèlement prodigieux de l'être déchiré entre deux univers qu'on a rendus inconciliables. Déchirure que le songe grave au pointillé : deux minces voies symboliquement parallèles, sans cesse recoupées par les vrilles, volutes et spirales d'une mémoire rêveuse et cauchemardesque. La reconstitution du meurtre et du procès mime les gestes de personnages aux prises avec leurs doubles. Pour sa part, au-delà du double, Elisabeth rêve à de multiples métamorphoses<sup>149</sup>.

Les multiples contrastes dans le discours d'Elisabeth s'opposent et se recourent. Un de ceux-ci est la tension entre le songe et la réalité. Il naît de cette tension un discours hyperbolique imagé, qui reste toutefois ancré dans le réel. Le discours du songe comporte plusieurs verbes d'action qui impliquent souvent une violence dirigée contre la protagoniste : « L'image d'Antoine va s'abattre sur moi. Me terrasser » (K, 90). Ces verbes d'action contribuent d'ailleurs à la mise en image de la gestuelle dans le texte. Le crime, toujours mentionné en songe, est remis en question lorsqu'il y a retour à la réalité. Elisabeth « nie [ainsi] qu'une pareille scène [celle de la préparation du crime] soit possible » (K, 176), scène qui vient pourtant de se dérouler en détail en songe. Le discours qualifie directement certaines scènes de cauchemar (K, 49, 127) et d'hallucination (K, 75), ce qui crée une distanciation dans le discours. Elisabeth devient ainsi spectatrice de sa propre souffrance : « Cette dangereuse propension au sommeil vous perdra, madame Rolland. Voyez, vous êtes toute intoxiquée de

<sup>148</sup> S. Hamel, *La rhétorique de l'extrême*.

<sup>149</sup> A. Le Grand, « *Kamouraska* ou l'ange et la bête », p. 75.

songe. Vous rabâchez, madame Rolland. Lourde et vaseuse » (K, 93). Le songe est souvent le lieu du caractère excessif du langage, entre autres par les métaphores et les hyperboles. Les rappels au temps et à la maîtrise de la réalité font contrepoint au songe. Le discours émotif du songe d'Elisabeth est donc excessif, mais il est tout de même conscient et contrôlé.

Le discours transforme aussi parfois, par diverses métaphores, la protagoniste en être froid et distant, ce qui fait contrepoint au discours émotif : « femme machine » (K, 37), « statuette » (K, 47), « poupée mécanique » (K, 70), « automate » (K, 107). Le discours de l'émotion est ainsi opposé à celui du paraître, qui est cependant tout aussi imagé :

Devant une telle sur-expressivité émotive, on sent parfois le besoin d'atténuer la théâtralité du corps émotif et de cacher ses émotions. On aboutit alors à des personnages qui, tout en ayant une vie intérieure agitée, cultivent dans leur corps une façade impassible. On touche là à la thématique complexe du dédoublement, du décalage entre la vie intérieure et le langage du corps [...] Mais la sensorialité, quand elle est trop sollicitée, finit par être saturée et même blessée. Beaucoup de personnages d'Anne Hébert éprouvent le malaise de la sensorialité. Alors le corps rêve de devenir insensible comme une statue (l'image revient souvent) et d'atteindre une sorte d'état cataleptique<sup>150</sup>.

Les métaphores permettent ainsi une mise en scène visuelle du personnage qui est mécanisé et donc contrôlé : Elisabeth est à la fois la marionnette et le marionnettiste.

Une autre opposition métaphorique de l'être et du paraître est celle de la transformation de la protagoniste en animal. Le discours d'Elisabeth l'associe de façon négative à l'animal lorsqu'il est question du paraître. Elisabeth est alors : un « âne » et une « dinde » et « une bête curieuse » (K, 7). La métaphore animale renvoie toutefois aussi à la force émotionnelle de la protagoniste, par exemple par les références dans l'incipit à la pouliche indomptable et à la salamandre, ainsi que par les références, dans l'extrait II, à la méduse. La métaphore animalière crée une mise en image de l'animal qui subit et de l'animal qui fait subir. Albert Legrand explique que le discours de la protagoniste contient plusieurs références à l'animal traqué qui rôde, cet animal étant Elisabeth<sup>151</sup>. La tension entre « traqué » et « rôde » suggère donc une part de subi et une part de contrôle par Elisabeth, les deux notions étant sans cesse en conflit dans le texte. Ce contraste engendre encore une fois un discours excessif par l'oscillation entre les diverses métaphores qui s'opposent.

---

<sup>150</sup> G. Brulotte, « La représentation du corps souffrant chez Anne Hébert », p. 155.

<sup>151</sup> A. Le Grand, « *Kamouraska* ou l'ange et la bête », p. 137.

Le jeu de rôle est par ailleurs très présent dans le discours d'Elisabeth. Le discours de la protagoniste l'associe par exemple à un enfant : « Une petite-fille nouvelle née » (K, 45), « nous lui refferons un honneur infranchissable. Une réputation inattaquable. Infranchissable. Adorable. Cette enfant est adorable » (K, 45), « Comme un enfant » (K, 79). La mise en texte de la fragilité d'Elisabeth, par l'image de l'enfant, nous rappelle celle de Marguerite qui se désignait aussi comme étant une enfant dont la bonne devait prendre soin. Le lien avec l'enfant déresponsabilise Elisabeth par rapport au crime commis, l'enfant suggérant l'innocence. Elisabeth se construit donc une image innocente, et cela, de façon maîtrisée. Le mot « scène » revient à plusieurs reprises dans le discours, ce qui rappelle la place qu'occupe le théâtre dans le texte : « Cette scène est joyeuse et bénéfique. Pourquoi ne pas la conserver? S'y attacher? » (K, 83), « On ne peut pas toujours vivre dans la noirceur. Il faut ce qu'il faut. Les grandes scènes de votre vie s'en viennent Madame. C'est en pleine clarté qu'il faut les revivre » (K, 101), « jouer la deuxième scène du médecin » (K, 108), « Quelle sorcière me souffle en moi que tout ça c'est du théâtre? » (K, 241), « comédie épuisante jour après jour » (K, 245). Ces quelques exemples suggèrent une distanciation dans le discours : Elisabeth met en place une pièce de théâtre et elle se regarde y jouer un rôle. Le rêve et la réalité passent donc, dans le discours, à travers le filtre de la mise en scène élaborée par Elisabeth. La conscience des « scènes » suggère que la protagoniste semble choisir sciemment les affirmations de son discours, la construction de la victime qui subit paraît alors comme étant choisie. Il naît de ces mentions de mise en scène un contraste avec la réalité : ainsi, le discours du réel devient théâtre. Le discours place Elisabeth en tant qu'actrice de sa vie: « Et moi, je suis une femme de théâtre. Émotions, fièvres, cris, grincements de dents. Je ne crains rien. Sauf l'ennui. J'irai au bout de ma folie. C'est une obligation que j'ai. Je suis lancée. Puis je me rangerai. Je redeviendrai Mme Rolland. Je suis déjà rangée. Je suis Mme Rolland » (K, 77). La parole est également donnée au personnage de la mère d'Antoine Tassy, qui renchérit sur les propos d'Elisabeth : « Tout ça c'est du théâtre! » (K, 84). Dans son étude de *La rhétorique de l'extrême chez Anne Hébert*, Hamel saisit l'essence de l'être et du paraître qui se déploient dans l'œuvre, entre autres par la mise en place du jeu théâtral dans le texte :

L'étude de l'être et du paraître [...] n'est pas étranger au jeu théâtral, lieu par excellence du feint et des apparences. [...] Femme de théâtre, elle est surtout femme oxymorique par cette présence simultanée du bon (réalité des perceptions: compassion pour son mari) et du mauvais (son coeur passionné, à mille lieues de la chambre du Parloir), bref: femme du vrai et du faux

confondus. Inséparables. Ce caractère double d'Élisabeth se traduit également par le passage, assez fréquent, d'une narration autodiégétique (narration de type «je héros») à une narration hétérodiégétique (narration au «il de type omniscient) [...] Toute la force du personnage d'Élisabeth réside dans ce déchirement de l'être, dans cette coprésence de sentiments contraires, sentiments qu'elle ressent non pas dans la successivité, mais bien dans la simultanéité. Plusieurs oxymores témoignent de cette unification des extrêmes: «Ta colère m'épouvante et me ravit à la fois» (K, 157), «Vois comme je suis douce-amère» (K, 164), «Une étrange et horrible tendresse» (K, 194) et «Cela me tue et me fait vivre à la fois» (K, 11)<sup>152</sup>.

Comme l'affirme Le Grand, il s'ajoute aux simples dualités de nouvelles facettes et vrilles qui complexifient la dualité, la faisant chevaucher de nombreuses autres dualités. Il naît de l'enchevêtrement des dualités un discours qui est déchiré par les tensions. La tension entre l'être et le paraître permet donc une théâtralisation du discours dans le roman, qui passe souvent par la voie imagée de la souffrance qui est masquée par un paraître tout aussi imagé.

Une autre tension scande l'ensemble du discours d'Élisabeth : le jeu entre l'innocence et la culpabilité. Le discours mentionne qu'Élisabeth est nommée « femme maudite » (K, 81, 84, 137) par son premier mari, Antoine Tassy, et par son amant (K, 244). Il semblerait que ce soit la figure masculine qui maudisse Élisabeth dans son discours. Dans cette optique, Élisabeth serait un personnage soumis à un châtement, non pas divin, comme c'était le cas de Marguerite de *L'Île de la Demoiselle* avec la malédiction provenant du capitaine Roberval, mais humain. Le discours d'Élisabeth, à son propre propos, ne renvoie pas à l'adjectif « maudite », mais plutôt à celui de « coupable » : « Le destin collera à mes os. Je serai reconnue coupable, à la face du monde » (K, 23), « Coupable! Coupable! Madame Rolland vous êtes coupable! » (K, 31). La dichotomie rédemption/damnation est associée à la protagoniste qui s'exorcise<sup>153</sup>, comme le dit Servin, ce qui suggère qu'Élisabeth est en partie responsable de son pàtir. Le mot « maudire » a pour sens « vouer quelqu'un au malheur, appeler sur quelqu'un la malédiction »<sup>154</sup>. Le terme implique donc une action de la part de son sujet. Le mot « coupable » a quant à lui pour définition « qui a commis une faute, un acte répréhensible »<sup>155</sup>. Les mots « maudite » et « coupable » mettent donc en texte une tension entre celui qui agit contre Élisabeth et celui qui subit, Élisabeth.

---

<sup>152</sup> S. Hamel, *La Rhétorique de l'extrême chez Anne Hébert*, p. 93.

<sup>153</sup> H. Servin, « Une lecture du corps dans *Kamouraska* », p. 187.

<sup>154</sup> Définition « maudire », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp)

<sup>155</sup> Définition « coupable », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp)

Le terme « innocence », scandé dans le roman (K, 50, 61, 108, 115, 133, 164, 244), fait par ailleurs contrepoint au terme « coupable » : « Je suis ta femme fidèle! Fidèle! Depuis dix-huit ans. Innocente! Je suis innocente! » (K, 16). Hamel explique que la tension culpabilité-innocence est une mise en texte de la confrontation des contraires présente dans tout le roman<sup>156</sup>. Hamel continue en affirmant que c'est par une rhétorique de l'extrême qu'une vision manichéenne du monde ainsi que de ses valeurs se produit dans le roman : il y a déchirement et scission binaire<sup>157</sup>. Il naît de cette tension entre divers contraires un discours exagéré qui devient presque artificiel. Comme l'explique Servin, le discours de la protagoniste la présente comme étant et se sentant coupable, et cela, de manière hyperbolique par l'association à un martyr au cœur du péché<sup>158</sup>. Le discours d'Elisabeth la qualifie même directement de « femme martyre » (K, 88). Il est ajouté qu'elle a « des milliers d'épines dans [s]a chair » (K, 90), qu'elle est une « pauvre créature de Dieu blessée et torturée » (K, 12) et qu'elle est une « femme crucifiée » (K, 163). Le mot « martyr », qui signifie « souffrir pour une cause qu'il défend », suggère que la passion de la protagoniste est légitime. Elisabeth serait donc une victime maltraitée<sup>159</sup>. L'opposition culpabilité-innocence renvoie en outre à la mise en texte de l'angoisse dans le discours d'Elisabeth :

Le dogme du péché originel permet à Kierkegaard de penser cette énigme qu'est l'apparition de l'angoisse. Il le conduit, pensant l'angoisse, et plus précisément le *rapport* de l'homme à l'angoisse, à passer insensiblement d'une description de type psychologique- l'angoisse comme présentant les traits simultanés de la sympathie et de l'antipathie : « *anthipasympatisante* » ou « *sympathie anpathisante* »- à une description faisant intervenir l'innocence et la culpabilité, c'est-à-dire des notions ne relevant plus tout à fait de la psychologie, mais bel et bien de la métaphysique ou de ce que Kierkegaard, dans son langage de théologien, appelle la dogmatique<sup>160</sup>.

C'est par choix qu'Elisabeth plonge dès l'incipit dans l'angoisse, ce qui fait ressortir le duo innocence-culpabilité. Le pâtir qui en découle est donc en partie déterminé par son discours. Toutefois, la torture semble si grande par la suite, qu'une part de subi est certainement impliquée.

<sup>156</sup> S. Hamel, *Rhétorique de l'extrême chez Anne Hébert*, p. 6.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>158</sup> H. Servin, « Une lecture du corps dans *Kamouraska* », p. 186.

<sup>159</sup> L. Harlin, *Mother, Virgin, and Witch in Six Novels by Anne Hebert*, p. 45.

<sup>160</sup> T. Regnier, « L'angoisse d'exister », *Magazine littéraire : dossier angoisse*, p. 26.

Le personnage qui manipule les plateaux des balances multiples du jugement est donc, à chaque fois, Elisabeth. Chaque contraste sert ainsi à mieux mettre en relief ce que le personnage vit. Elisabeth est ainsi le centre du récit autour duquel les contrastes sont mis en forme. Ces contrastes renvoient souvent à des métaphores diverses qui créent un discours imagé et excessif. L'association à une figure biblique, comme avec Jésus le « martyr », contribue par ailleurs à l'exagération du discours et à sa convergence vers la protagoniste.

#### 2.4.1.3 L'angoisse, symptôme du pâtir

Comme dans *L'Île de la Demoiselle*, l'angoisse s'incarne dans *Kamouraska* par une thématique de l'obsession du regard :

La vue [...] est un sens problématique, soumis à des censures primitives fortes et à de lourds investissements surmoïques qui déteindront sur tout regard dans cet univers et en feront un sens malheureux. Le regard y est surtout utilitaire, redoutable, agressif, perturbant, justicier, assujettissant, toujours lourd de conséquences, voire fatal. Il aura la même force qu'un geste d'interaction, une violence analogue, une violence contraignante, indiscreète, irruptive, disruptive dans la vie de l'autre. Dans ce contexte, l'échange de regards sera avant tout angoissant. On préférera l'éviter autant que possible. On cultivera plutôt, à la place, le regard à sens unique qui n'implique pas d'échange, comme celui de l'espion, du voyeur, du guet. Nombreuses sont les scènes qui reposent sur de telles situations<sup>161</sup>.

Le regard est orienté vers la protagoniste; elle est l'acteur sur qui tous les yeux se braquent : « Si je sors, on me regarde comme une bête curieuse » (K, 7). Le regard est aussi souvent lié à la poursuite : « La ville n'est pas sûre en ce moment. Plus moyen de douter maintenant. On m'observe. On m'épie. On me suit. On me serre de près. On marche derrière moi » (K, 7), « Cela se rapproche de moi, des deux côtés à la fois. Cela me frôle. Me presse. Contre mes flancs. On froisse ma jupe. On touche mon genou » (K, 57). La protagoniste n'est pas le sujet des verbes d'action qui stimulent son angoisse. Elisabeth prend toutefois part à l'action en étant à chaque fois le complément d'objet direct ou indirect dans les phrases. L'action du regard et de la poursuite prend donc sens dans son effet sur la protagoniste. Les verbes d'action contribuent par ailleurs à la dimension visuelle du discours, puisqu'il y a accomplissement de l'action, un mouvement est ainsi impliqué, par exemple « On me suit ». Le regard de l'autre posé sur Elisabeth passe aussi par la métaphore : « Des fourmis noires,

---

<sup>161</sup> G. Brulotte, « La représentation du corps souffrant chez Anne Hébert », p. 156.

avec des yeux énormes. Bleus. Ah! Mon Dieu! Je vais mourir. Puisque je vous dis que je vais mourir » (K, 90). La métaphore, orientée vers la protagoniste, met en image de façon excessive les perceptions vécues par Elisabeth. Brulotte explique dans son article que le sens de la vue place la protagoniste en position de victime traquée qui tente de contrôler le regard de l'autre posé elle : « Il importe surtout de contrôler le sens le plus menaçant de ce monde, la vue, de réduire sa trop puissante efficacité surmoïque qui brime la liberté, intimide et démolit »<sup>162</sup>. Dans cette optique, la protagoniste renvoie dans son discours à l'impossibilité de ne pas être vue : « En vain je tente de m'écarter de ce centre lumineux » (K, 51). La lumière devient dans le texte un objet de métaphore, qui pourrait d'ailleurs renvoyer à des projecteurs sur une scène :

Mes yeux sont lourds. On y jette du sable et des pierres. Ma face aveugle du côté du mur. Des femmes minuscules en tabliers et bonnets blancs passent à travers mes paupières fermées. Comme des rayons bardés de feu. Il aurait certainement mieux valu fermer les jalousies. Des espèces de petits êtres s'agitent entre mes cils. Ils me brouillent la vue [...] C'est à cause de la lumière. C'est un phénomène de la lumière. Cela est entré dans la pièce avec ces rayons pointus qui déchirent mes yeux. Ces images monstrueuses, aiguës comme des aiguilles. C'est dans ma tête qu'elles veulent s'installer. Me tourner de côté, ouvrir les yeux. Ne pas leur permettre de prendre racine, les arracher de mes yeux, ainsi qu'on extirpe une poussière. Je n'arrive plus à bouger. Mes paupières sont lourdes. Semblables à du plomb (K, 41).

Même si la protagoniste qualifie négativement le regard et la lumière, nous pensons que le regard, même s'il est source d'angoisse, est un élément vital dans le discours d'Elisabeth : il lui permet d'avoir une audience observatrice. La protagoniste ne saurait donc pas s'en passer puisqu'elle a besoin d'un spectateur à sa parole. La lumière est ici le sujet du verbe d'action « déchirer ». Les personnages métaphoriques sont, quant à eux, le sujet du verbe d'action « s'agiter » et « brouiller ». À chaque fois, Elisabeth est le complément d'objet dans ces phrases. Ainsi, même si Elisabeth n'est pas le sujet de l'action, la protagoniste prend encore une fois part à la performance puisque l'action a lieu contre elle. Elisabeth est le sujet implicite de verbes d'action à l'impératif, « Me tourner », « Ne pas leur permettre » et « les extirper », qui renvoient à une action désirée, mais non accomplie dans le présent. La protagoniste est enfin le sujet du verbe « arriver à bouger », mais qui est négatif. L'action est donc possible au présent contre la protagoniste qui est, quant à elle, le sujet d'actions potentielles. En plus de la performativité par les verbes, l'accumulation d'images crée un

---

<sup>162</sup> G. Brulotte, « La représentation du corps souffrant chez Anne Hébert », p. 160.

discours excessif, orienté vers Elisabeth, qui devient spectaculaire par sa démesure et par les métaphores qui renvoient à une expression émotive de l'angoisse.

L'angoisse s'incarne également dans le discours par un aspect peu présent dans nos microanalyses, soit par le motif de la maladie :

Quand ils n'ont pas d'autres solutions, les personnages hébertiens fuient dans la maladie, ce qui est une autre façon de gagner la marginalité. Il y a beaucoup d'alités dans l'œuvre de la romancière, ce qui donne l'occasion à la conscience organique de réactiver plus que jamais son hypocondrie foncière<sup>163</sup>.

Le discours de la protagoniste comporte donc des verbes d'action qui l'impliquent en tant que sujet au présent comme « trembler » (K, 22) et « grelotter » (K, 115). La maladie est synonyme d'action au présent pour Elisabeth : « Je mets un pas devant l'autre, avec peine. Comme si j'avancais dans une eau épaisse, étrangement résistante. Je m'écroule sur mon lit. À plat ventre. La tête dans l'oreiller. Je sanglote à m'en arracher la poitrine » (K, 94), « Je pleure. Je sanglote. Je fonds en eau. Je tords ma chevelure. Je me mords les poings » (K, 95). Le discours devient visuellement exagéré par l'accumulation de verbes d'action extrêmes. La violence des verbes employés contribue également à la théâtralisation des émotions qui sont mises en texte par une démesure. En contrepoint, le symptôme de la fatigue crée une impossibilité de bouger pour Elisabeth : « Je n'ai plus la force de bouger la tête sur l'oreiller [...] impossible de faire un mouvement, de remuer le petit doigt. Tout mon corps est lesté de centaines de plombs... » (K, 79). Le verbe d'action « bouger » qui a pour sujet la protagoniste est dans une négation : il y a une mise en place visuelle de la gestuelle impossible.

En plus de la maladie, l'angoisse s'incarne dans le discours d'Elisabeth par la tension entre le silence et le cri. Le silence qui prend à la gorge (K, 57) d'Elisabeth et la peur qui lui serre la gorge (K, 131) semblent être un effet secondaire de l'angoisse. Dans les deux cas, c'est la personnification de l'angoisse et de la peur qui agissent physiquement sur Elisabeth par les verbes d'action « prendre » et « serrer ». Elisabeth est encore une fois le complément dans ces phrases, elle ne peut donc être oubliée dans l'action qui est dirigée contre elle. Le cri pourrait être, en contrepoint, le salut qui permet de rompre le silence insupportable : « Je crie pour faire sortir le mal où qu'il se trouve, chez les bêtes ou chez les hommes » (K, 128). Le verbe d'action « crier » est accompli par la protagoniste, qui subissait l'action du silence. Or,

---

<sup>163</sup> G. Brulotte, « La représentation du corps souffrant chez Anne Hébert », p. 158.

le cri n'est pas que salvateur, il est aussi une torture : « Le cri qui s'échappe de moi (que je ne puis m'empêcher de pousser, conformément à ce pouvoir qui m'a été donné) est si rauque et si terrible qu'il m'écorche la poitrine et me cloue de terreur » (K, 127). Le « cri » est ainsi le sujet des verbes « s'échapper », « écorcher » et « clouer » : la protagoniste n'est plus en contrôle de l'action. Elisabeth est, pour chacun de ces verbes, complément par les pronoms « moi », « m' » et « me », ce qui nous rappelle qu'elle fait systématiquement partie de l'action même si elle n'en est plus le sujet. Ainsi, la protagoniste est le centre des perceptions ou des actions et sinon, elle en est le complément : elle est présente partout.

La métaphore de la sensation d'oppression se renouvelle sans cesse dans le discours : « tous les liserons de ce papier peint m'enchaînent. Les quatre murs de la chambre me serrent et m'oppressent, comme un poing fermé sur ma gorge » (K, 90-91), « Ah! On dirait que j'ai une couronne de fer sur mon front! Un étau qui ferait le tour de ma tête. Mes tempes battent » (K, 40), « Clôture invisible. Dressée autour de moi » (K, 94), « Pénombre suffocante de la chambre de bois » (K, 160), « Ne pas appeler en vain, dans ma cage de verre » (K, 183), « Enchaînée à mon lit » (K, 195), « Me voici emmurée dans ma propre solitude » (K, 215), « Un instant en moins et nous étoufferons dans cette cage » (K, 140). L'« étau », dans le discours d'Elisabeth, renvoie d'ailleurs à la même image que celle employée dans la séquence 9 de *L'Île de la Demoiselle* (ID, 156) : « Le mur tout autour de moi me serre comme un étau ». L'« étau » a pour définition « Presse formée de deux tiges de fer ou de bois terminées par des *mâchoires*, *mors* ou *branles* qu'on rapproche à volonté à l'aide d'une vis, de manière à assujettir solidement les objets que l'on veut travailler », ce qui nous fait penser qu'Elisabeth est victime de la figure qui la comprime dans l'« étau ». Servin affirme qu'Elisabeth parvient cependant à se libérer de cet « étau » :

Si Emma Bovary, cette autre figure de damnation, se suicide à la suite de bien des humiliations, Elisabeth d'Aulnières par contre se défait sans cesse de l'étau qui l'étouffe. L'Histoire nous offre deux symboles, deux femmes soumises aux mêmes déceptions, mais l'une s'en sort mieux que l'autre, car le système métaphorique de l'écriture hébertienne tend un piège à la femme tout en lui permettant de s'en défaire. Le corps apparemment docile de la femme se prête à tous les supplices, à toutes les meurtrissures. [...] Elisabeth se renouvelle toujours, mais est consciente des souillures que le mari a laissées sur son corps. [...] <sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> H. Servin, « Une lecture du corps dans *Kamouraska* », p. 191.

Le terme à retenir ici est « sans cesse », qui suggère que le combat contre l'angoisse et l'oppression est sans fin, le succès étant à chaque fois provisoire, d'où les répétitions et accumulations constantes dans le discours.

La construction de l'angoisse dans le discours se fait par la démesure qui est tout de même contrôlée par la protagoniste. Ce discours de l'angoisse passe par la création d'un spectateur, par les mentions du regard de l'autre. L'angoisse s'incarne aussi par les métaphores, qui suscitent une mise en image excessive du texte. Le discours de l'angoisse vient ainsi en contrepoint au discours du paraître, où tout est maîtrisé. Un des critères pour reconnaître une énonciation performative est l'« emploi de la « première personne du singulier de l'indicatif présent, voix active »<sup>165</sup>, ce qui s'applique lorsque la protagoniste est le sujet de verbes d'action au présent. Cependant, le discours comporte aussi plusieurs verbes d'action qui ont pour sujet une autre figure, mais où Elisabeth est toujours le complément de phrase. Ces verbes sont, à notre avis, également un indice de la performativité de l'angoisse dans le discours, puisque la parole est ici, toujours en lien avec la protagoniste, accomplissement et non description : « l'énonciation performative est celle qui nous permet de *faire* quelque chose par la parole elle-même, énonciation visant à faire quelque chose »<sup>166</sup>.

#### 2.4.1.4 La distanciation dans le roman par le jeu avec le genre

En plus des nombreux contrastes dans le roman, nous y trouvons un jeu avec la « scène générique »<sup>167</sup>. En effet, dès l'incipit, un extrait d'acte d'accusation est introduit dans le texte : « Le froid. L'acte d'accusation. Cour du Banc du Roi. Terme de septembre 1840. *The Queen against Elisabeth d'Aulnières-Tassy*. Ma folle jeunesse. Les interrogatoires. Les témoins » (K, 8). L'acte d'accusation se perçoit visuellement par le changement de police et par le changement de langue. L'acte d'accusation en anglais sera inséré dans son entièreté plus loin dans le discours (K, 32) et il sera une fois encore repris, plus tard dans le roman : « *With intend in so doing feloniously, wilfully and of her malice aforethought to poison, kill and murder the said Antoine Tassy, against the peace of our said Lady the Queen, her crown and dignity* » (K, 44). Cet acte d'accusation, intégré au roman, fait glisser la narration vers un point

<sup>165</sup> J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, p. 29.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>167</sup> D. Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, p. 11.

de vue distancié où Elisabeth est spectatrice du discours. L'acte d'accusation contribue à une mise en scène du discours, par la présentation d'une situation où les rôles sont prédéfinis dans un cadre figé. Le procès est également mis en texte par deux interjections d'un crieur public : « Oyez! Braves gens, oyez! Monsieur se meurt. C'est Madame qui l'assassine. Venez. Venez tous. Nous passerons Madame en jugement. Nous passerons Madame à la casserole comme un lapin qu'on fend au couteau dans toute sa longueur » (K, 32) et « Monsieur se meurt! Madame aussi! Madame a tant veillé Monsieur qu'elle crève de fatigue. Oyez! Le dévouement de Madame pour Monsieur. Oyez! Le ménage exemplaire de Madame avec Monsieur! Dieu seul déliera ce qu'il a lié. Oyez » (K, 40). Les deux énoncés emphatiques sont en contraste, puisque l'un porte sur la culpabilité de la protagoniste et l'autre sur son dévouement. Par ailleurs, l'allusion à un crieur public, en plus de mettre en image la parole, oriente le discours vers Elisabeth : elle est l'unique objet de la proclamation publique. L'emploi du terme « Madame » pour désigner Elisabeth crée en outre encore une fois un effet de distanciation. Au fil du discours, une suite de témoins qui prennent la parole renvoie au procès, à l'image du témoignage d'Aurélie Caron à la fin de la troisième microlecture. Les témoignages sont identifiables par une prise de parole par une instance autre que la protagoniste, introduite dans le texte par un tiret : « L'accent rude et effrayé de Justine Latour qui témoigne devant le juge de paix. Pendant le voyage du docteur Nelson à Kamouraska, Madame était encore plus rouge et plus agitée que d'habitude » (K, 35). Les caractères en italique suivis d'un témoignage suggèrent aussi le renvoi à l'acte d'un greffier :

« *Mademoiselle Luce-Gertrude Lanouette fille majeure usant de ses droits déclare et dit : « Je proclame très hautement la réputation sans faille de ma nièce, dame Elisabeth d'Aulnières, veuve d'Antoine Tassy. Élevée dans les meilleurs principes de la religion et des familles bien nées, ladite Elisabeth d'Aulnières demeure au-dessus de tout blâme et de tout reproche » » (K, 45-46).*

C'est par leur caractère figé dans le contenu, qui relève de l'artificiel, qu'il est entre autres possible d'associer ces témoignages au procès. Le genre du procès contribue ainsi à mettre en scène de façon visuelle la parole, dans un cadre particulier.

Un second genre se découvre dans le roman par un changement de caractère, soit l'échange épistolaire : « À Burlington. À Burlington. Aux États-Unis : *Par la suite des temps vous laisserez le Canada, n'est-ce pas, dites-moi cela seulement. Dites-moi comment il faudra vous écrire* » (K, 9), « L'amour meurtrier. L'amour infâme. L'amour funeste. Amour. Amour.

Unique vie de ce monde. La folie de l'amour. *Je vous en prie dites-moi l'état de votre santé et celle du pauvre petit enfant. Sa dernière lettre interceptée par les juges* » (K, 11), « *Vous laisserez le Canada n'est-ce pas? Vous viendrez, Elisabeth, dites-moi cela seulement. Vous viendrez? Vous viendrez? Dites...* » (K, 240). Les fragments de lettre insérés dans le discours ne proviennent pas uniquement de George. La mère d'Antoine est également l'auteure, par exemple, d'une missive à l'égard de son fils : « *Vous avez perdu son âme. Arrangez-vous avec son corps. Caroline des Rivières Tassy* » (K, 78). Un jeu dans le discours est instauré avec la lettre qui pourrait simplement être un objet de l'imagination d'Elisabeth, puisque celle-ci, par exemple, cite une lettre de l'amant en affirmant qu'elle ne l'a jamais reçue (K, 240). La lettre dans le discours pourrait, à première vue, introduire une multiplicité des points de vue. La plupart des fragments de lettres dans le roman proviennent de l'amant et ne s'intéressent cependant qu'à la protagoniste. Il semblerait ainsi que le genre épistolaire, dans le discours, serve surtout à placer la protagoniste sous les projecteurs, même si elle n'est pas la voix narrative : Elisabeth est le sujet de tous les discours.

Le pronom « vous » est une autre technique de distanciation et de jeu dans le discours. Le « vous » peut, hors des dialogues, renvoyer à plusieurs instances. Le « vous » sert parfois à interpeler un personnage qui n'est pas nécessairement présent au moment de la narration : « vous Monsieur le gouverneur de la prison. Pauvre homme confus, consolez-vous avec ma servante » (K, 8), « Quelle femme admirable vous avez, monsieur Rolland » (K, 15), « Monsieur Rolland, votre femme se fatigue. Il est trois heures du matin. Vous ne pouvez exiger que la pauvre créature veille encore, partage avec vous l'insomnie jusqu'au point du jour? » (K, 16), « À votre chevet, votre femme a repris sa solitude » (K, 25). Le « vous » peut suggérer tant un narrateur omniscient, qui s'adresserait par exemple à Monsieur Rolland, qu'une distanciation de la part d'Elisabeth, qui s'adresse ainsi mentalement à son mari. La protagoniste s'adresse, en outre, des phrases à elle-même : « Irréprochable. Vous êtes irréprochable. Mais vous n'êtes qu'une absente Mme Rolland » (K, 74). Elisabeth est la spectatrice de ses paroles et de ses actions, ce qui est affirmé directement dans le discours : « Penser à soi à la troisième personne. Feindre le détachement » (K, 70). Parfois, le « vous » ne renvoie cependant à aucun personnage : « Saine et sauve, puisque je vous dis que je suis saine et sauve » (K, 9), « Son sang, sa tête, son coeur. Cela recommence. Une ronde dans mes os, une multitude d'Antoines assassinés circule dans mes os. Des fourmis noires, avec des

yeux énormes. Bleus. Ah! Mon Dieu! Je vais mourir. Puisque je vous dis que je vais mourir » (K, 90), « Vous vous trompez, je ne suis pas celle que vous croyez » (K, 56-57), « Je vous le jure. Je suis Mme Rolland, Mme Jérôme Rolland! » (K, 57). Ce type de « vous » semble impliquer l'existence d'un spectateur hors du livre. Elisabeth a besoin d'un spectateur de sa parole, que ce soit elle ou un individu hors du récit, pour que son discours puisse avoir une visée illocutoire : « Tout énoncé [...] suppose un *locuteur*, un *destinataire*, un *moment* et un *lieu* particulier »<sup>168</sup>. C'est par la combinaison du « je », du « vous », des « moments » au passé et au présent dans des endroits précis que la « scène énonciative » se déploie dans le roman. Servin affirme que le lecteur dans *Kamouraska* n'est pas invité à participer au jeu dans le discours :

Le roman n'est pourtant pas un jeu auquel nous sommes invités à participer, ce n'est guère non plus un puzzle à reconstituer quoiqu'il en ait bien les caractéristiques. La valeur du texte se situe et se révèle – dirons-nous clairement? – dans la lecture des métaphores variées où la femme se recrée dans un univers pluriel aux dimensions mythiques et fantastiques<sup>169</sup>.

Nous pensons plutôt que le pronom « vous », qui interpelle directement le spectateur, nous invite à participer au roman. Il y a par cette invitation mise en place d'une théâtralisation qui révèle le pâtre de la protagoniste, et cela, par une interjection qui crée un lien entre Elisabeth et son public.

## 2.4.2 La théâtralisation du pâtre

Dans *Kamouraska*, les gestes ne sont pas banals :

Les gestes de la vie quotidienne chez Anne Hébert bénéficient non seulement d'une forte représentation, mais ils sont aussi et surtout entourés de poésie. Du coup ils perdent leur banalité et ils sont dépourvus de toute trivialité. Ils participent au tissu de gestes qui habillent le corps journalier<sup>170</sup>.

Le discours ne relève ainsi pas de la simple affirmation; il accomplit par sa poésie. Il est métaphorique, hyperbolique et actif : il y a performativité du langage. La théâtralisation s'incarne entre autres dans le discours par les métaphores qui mettent en place un texte hyperbolique et visuel. Les oppositions, souvent métaphoriques, sont en outre, comme celles

---

<sup>168</sup> D. Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, p. 7.

<sup>169</sup> H. Servin, « Une lecture du corps dans *Kamouraska* », p. 184-193.

<sup>170</sup> G. Brulotte, « La représentation du corps souffrant chez Anne Hébert », p. 150.

entre le temps défini et infini ainsi qu'entre l'être et le paraître, un moyen de rendre le discours excessif par la tension hyperbolique qui en découle. Les verbes sont aussi un bon indice pour étudier la théâtralisation. En effet, les verbes d'action qui impliquent une performativité de la parole créent une mise en image de l'action. Elisabeth est le sujet de quelques actions au présent, le plus souvent métaphoriques. La protagoniste est aussi le sujet au présent de certains verbes d'action qui traduisent la souffrance par le corps. Les verbes d'action renvoient cependant la plupart du temps à l'action d'autrui sur Elisabeth, qui subit une gestuelle donnée. Elisabeth est alors systématiquement le complément dans la phrase, elle ne peut être oubliée dans l'action. Le discours renvoie également parfois à des genres définis comme l'allégorie et le procès, ce qui met en image le discours dans un cadre figé où les rôles sont préétablis. La protagoniste y est d'ailleurs sa propre spectatrice par la distanciation.

La gestuelle, présente surtout par les verbes d'action, est particulière dans le discours :

Ce qui frappe avant tout, c'est la violence. [...] Ils sont les uns en face des autres comme des coqs batailleurs sans cesse sur leurs ergots. Vu sous cet angle, c'est un monde de gifles, de coups reçus et rendus, de pugilat et de rixe, de sang et de mort. Faute de pouvoir se parler et s'expliquer, on se tape dessus, voire on cherche à s'entre-tuer. Le geste y domine sur la parole, laquelle d'ailleurs, par sa violence illocutoire et perlocutoire, se rapproche du gestuel. Dans les rapports entre les êtres, abonde l'emploi de l'injure ou de l'insulte, notamment. Leurs relations [se traduisent] dans les éclats de voix et la brusquerie gestuelle, voire les menaces de mort [...] <sup>171</sup>.

Comme l'explique Brulotte, les gestes dans le roman sont excessifs, emphatiques et extériorisés. Ils se donnent donc à voir à l'autre qu'est le « vous ». Le théâtre est d'ailleurs un monde de gestes. Brulotte ajoute que les émotions, chez Anne Hébert, se donnent à voir surtout par le « langage du corps » :

La relation la plus chargée dans cet univers, en ce qui a trait à la représentation du corps en interaction, est celle de l'homme et de la femme. Entre eux, règnent la paranoïa, la brutalité, la vexation, la cruauté, que ce soit dans les entreprises de séduction, dans la sexualité, dans la cohabitation au quotidien. D'un côté comme de l'autre, il y a des manifestations de dévaluation et de rejet dans l'interaction selon un programme interactionnel haineux lourd d'un passé obscur. L'exemple caricatural du couple en est de toute évidence, Elisabeth et Antoine, d'une violence exacerbée. Le couple est un enfer intenable, que ce soit au sein du groupe social ou en marge de lui. Tous les moyens seront donc bons pour en sortir, de la séparation brutale jusqu'au meurtre, du culte, professé autant par un sexe que par l'autre, de la

---

<sup>171</sup> G. Brulotte, « La représentation du corps souffrant chez Anne Hébert », p. 154

passade jusqu'à la vie en communauté. En fait l'être hébertien vit un malaise interactionnel foncier et le rapport à l'autre représente le registre le plus sombre de son monde<sup>172</sup>.

C'était en partie le cas de Marguerite dans *L'Île de la Demoiselle*, où l'échange positif dans le discours était uniquement possible non pas par la parole, mais par le contact physique, par exemple à travers la cloison avec Nicolas. Il en est de même dans *Kamouraska* où l'interaction, avec Antoine par exemple, sert à maudire Elisabeth, ce qui est négatif. La parole de George, quant à elle, sera aussi douloureuse. En contrepoint, le contact des corps silencieux qui se désirent est positif dans le discours, par exemple entre George et Elisabeth (K, 154-160).

Dans notre étude de *L'Île de la Demoiselle*, il a beaucoup été question de la notion d'interaction. Nous pouvons également nous interroger à propos de l'interaction dans le roman : Y-a-t-il dans *Kamouraska*, même si nous ne sommes pas dans le genre théâtral, lequel comporte des dialogues dans sa forme même, recherche d'interaction par la protagoniste ? Nous pensons que oui. Quelques dialogues sont présents dans *Kamouraska*. Cependant, la plupart de ces dialogues renvoient au jeu du paraître de la part de protagoniste. Or, le spectateur se doit de voir Elisabeth en être émotionnel, pour qu'elle soit aussi vue sous les projecteurs dans toute sa splendeur et sa grandeur. Pour qu'il y ait théâtralisation du pâtre, Elisabeth se doit d'avoir une audience, même si le rapport à l'autre est problématique : « l'être hébertien vit un malaise interactionnel foncier et le rapport à l'autre représente le registre le plus sombre de son monde »<sup>173</sup>. Cela déclenche une théâtralisation du langage qui passe par la mise en texte excessive et visuelle de la souffrance, par le pâtre. Les actes illocutoires d'Elisabeth seraient d'ailleurs vains si elle n'avait aucun spectateur à sa parole émotive, puisqu'aucun effet perlocutoire n'en découlerait. La visée perlocutoire du discours d'Elisabeth semble être de susciter, chez son spectateur, la compassion : « S'il est bien vrai que les énonciations sont des *actes*, alors elles doivent, en tant que tels, viser à accomplir quelque chose »<sup>174</sup>. Or, le discours d'Elisabeth parvient, par diverses techniques, à susciter une réaction chez les autres personnages et chez le spectateur; l'énonciation est donc performative. Austin

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 154

<sup>173</sup> G. Brulotte, « La représentation du corps souffrant chez Anne Hébert », p. 154

<sup>174</sup> J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, p. 19.

insiste sur l'importance d'être « entendu » pour qu'il y ait performativité dans l'énonciation<sup>175</sup>. L'emploi du « vous » permet justement, dans les moments de réminiscence de la protagoniste qui est alors seule, de créer une audience qui peut « entendre » le discours d'Elisabeth. Austin ajoute qu'il y a échec performatif si l'énonciation performative est accidentelle<sup>176</sup>. Or, la recherche de compassion dans le discours d'Elisabeth ne semble pas être accidentelle, il y a maîtrise par la mise en scène, malgré la part de subi dans le pâtir. Austin établit une liste de valeurs illocutoires dans l'énonciation pour catégoriser les actes performatifs explicites : « verdictif (verdict rendu par un arbitre, un jury ou un juge), excercitif (exercice de pouvoir voter, commander, avertir), promissif (promettre ou prendre en charge), comportatif (comportement social, excuses, jurons, défis) et expositifs (je démontre, j'illustre) »<sup>177</sup>. Ces valeurs s'appliquent chez Austin dans le contexte de la parole ordinaire. Ces diverses catégories ne peuvent être présentes dans le discours d'Elisabeth, puisque ce dernier est essentiellement intérieur. Or, la parole d'Elisabeth est tout de même performative. Dans le contexte de la fiction, nous ajouterions ainsi une catégorie : l'« émotif calculé », qui a pour effet perlocutoire de susciter, par la mise en texte imagée et hyperbolique du pâtir, la compassion chez le « spectateur ». Il y a théâtralisation du pâtir.

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>176</sup> J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, p. 54.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 153.

## CONCLUSION

Nous avons tenté, dans ce mémoire, de renverser la conception passive et contemplative du pâtir, témoignage textuel de la passion dans l'oeuvre d'Anne Hébert. Pour ce faire, nous avons posé deux bémols dans les définitions de la « passion » et du « pâtir », soit par rapport à l'altération du jugement et à la totale inaction qui découleraient des vives émotions passionnelles<sup>178</sup>. Nous avons posé l'hypothèse que c'est par la théâtralisation de la parole que le discours est, dans les deux oeuvres, performatif et non simplement affirmatif et passif. Certains pourront opposer à notre hypothèse un point de vue sociologique en affirmant que les protagonistes sont prises dans le monde social au sein duquel elle doivent respecter les conventions, ce qu'elles feront. Cependant, leur discours ne laisse en aucun moment croire qu'elles se soumettent, bien au contraire.

Malgré la présence ponctuelle du « nous » dans le discours, c'est le « je » faisant référence à Marguerite et à Elisabeth qui domine, tant dans *L'Île de la Demoiselle* que dans *Kamouraska*. Par l'omniprésence du « je », les protagonistes sont placées sous les projecteurs du discours. Le sujet est entre autres mis en forme par les métaphores, qui foisonnent dans les deux oeuvres. La métaphore est un procédé qui renvoie aux perceptions des protagonistes, puisque, dans la métaphore, « le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur »<sup>179</sup>. Dans les deux oeuvres, les métaphores suggèrent le plus souvent des images littéraires<sup>180</sup>. Ce sont d'ailleurs essentiellement les mêmes métaphores qui construisent de façon visuelle le discours des héroïnes. L'angoisse se traduit par exemple dans les deux oeuvres par la métaphore de l'étouffement et du cloisonnement forcé : « Le mur tout autour de moi me serre comme un étau » (ID, 156), « Clôture invisible. Dressée autour de moi » (K, 94), « Ne pas appeler en vain, dans ma cage de verre » (K, 183), « Enchaînée à mon lit » (K, 195). Les métaphores sont orientées vers le personnage principal, comme le suggèrent

---

<sup>178</sup> Définition des termes « passion » et « pâtir », Le Grand Robert, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

<sup>179</sup> B. Dupriez, définition « métaphore », *Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, p. 286.

<sup>180</sup> Une « image littéraire » est une image visuelle où il y a l'introduction d'un « deuxième sens, non plus littéral, mais analogique, symbolique, métaphorique », B. Dupriez, définition « métaphore », *Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, p. 242.

les pronoms personnels et les déterminants. Dans *L'Île de la Demoiselle* et dans *Kamouraska*, la métaphore semble ainsi être un procédé qui renvoie à l'excès par l'analogie, à un « dépassement de la mesure moyenne »<sup>181</sup> des perceptions des protagonistes. Il y a mise en image du pâtir.

L'exagération du discours est aussi mise en forme par l'omniprésence d'hyperboles dans les propos des héroïnes; l'hyperbole servant à « augmenter ou diminuer excessivement la vérité des choses pour qu'elle produise plus d'impression »<sup>182</sup>. L'exagération hyperbolique renvoie souvent à d'autres figures, comme la personnification : « (*Horriifiée*) En me penchant sur toi, j'entends la mort crépiter dans ta plaie. L'odeur me suffoque » (ID, 220) et la comparaison : « Péniblement je tourne la tête de l'autre côté, comme un malade épuisé » (K, 57). Le sujet de la personnification est d'ailleurs une instance active, puisque la personnification « s'appuie constamment sur des métaphores d'action qui dénotent des personnes »<sup>183</sup>. Les nombreuses accumulations, alliées aux hyperboles, contribuent également à rendre le discours expansif, par l'effet de profusion suscitée : « Mes jambes contre ses jambes, mon ventre contre son ventre, mes seins contre sa poitrine, ma face contre sa face » (ID, 156), « Une femme aussi belle et touchante, torturée et humiliée » (K, 126), « mouillée de pluie, souillée de boue, frissonnante de fièvre » (K, 153). S'ajoutent les répétitions qui suggèrent la détresse des protagonistes, ce qui exagère la mise en texte de leur souffrance : « C'est le désert partout autour de moi. Je dors dans un trou. En plein désert. (*Criant*). Toute seule! Toute seule! » (ID 232), « Ah! Mon Dieu! Je vais mourir. Puisque je vous dis que je vais mourir » (K, 90), « Innocente! Je suis innocente! » (K, 16).

En plus des métaphores, des hyperboles, des accumulations et des répétitions, de nombreux contrastes mettent en forme *L'Île de la Demoiselle* et *Kamouraska*. La dualité entre l'être émotif et ce qui concerne le paraître, dans *Kamouraska*, est l'exemple le plus net de la mise en texte d'une tension entre deux extrêmes. Le personnage au centre du contraste est, à chaque fois, la protagoniste. Il naît de cette tension un discours exagéré, sans cesse en mouvement, entre l'être émotif et le paraître. Dans *Kamouraska*, ce contraste entre l'être et le paraître suggère une théâtralisation du discours, par la présentation d'un monde des masques

<sup>181</sup> Définition « excès », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

<sup>182</sup> B. Dupriez, définition « métaphore », *Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, p. 237.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 288.

Ainsi, les mentions directes au jeu de rôle et au costume, comme dans la microlecture III, contribuent à la dimension théâtrale du discours en soulignant l'importance du paraître.

Le contraste entre le rêve et la réalité constitue un autre exemple d'un contraste dans le discours, cette fois présent dans les deux œuvres. Dans *L'Île de la Demoiselle*, la construction du temps rend perceptible l'état de confusion de la protagoniste, en raison de son sentiment amoureux : « Combien de jours, combien de mois? Je ne sais plus compter » (ID, 156), « le ressac des songes contre mes temps » (ID, 232). Les interactions entre Marguerite et Nicolas ainsi qu'entre Marguerite et la bonne viennent en contrepoint fixer le langage de Marguerite dans une certaine réalité, par un échange conscient de propos entre les personnages, au temps présent. Dans *Kamouraska*, quelques indices ponctuels traitent aussi du temps infini : « Être belle à jamais pour lui » (K, 12). Le temps infini, qui est « ce qui n'a pas de borne [...], ce qui est] plus grand que toute quantité de même nature »<sup>184</sup>, renvoie à l'excessivité du discours. Le temps sera toutefois, en contrepoint, surtout présent dans le roman par des mentions à des moments précis comme « Vers neuf heures du soir. Le 31 janvier 1839. Dans l'anse de Kamouraska » (K, 90). Le personnage d'Elisabeth se trouve essentiellement seul dans tout le roman, ce qui ne lui permet pas d'ancrer son discours dans la réalité par une discussion au temps présent, comme c'est le cas pour Marguerite. Dans *Kamouraska*, ce sont ces indices temporels précis dans le discours d'Elisabeth qui permettent, de façon détournée, de donner une dimension concrète au discours, évitant chez le lecteur l'impression de perte totale du jugement ou des repères en raison de la passion. Le temps n'est ainsi pas une entité neutre dans le discours, il fait partie de la performance par sa dimension excessive qui renvoie aux perceptions émotives des protagonistes que par son ancrage dans le réel qui suggère un contrôle du discours.

Un autre exemple de contraste serait le discours qui associe, par des métaphores, les protagonistes à des animaux. La métaphore animalière contribue à la dimension excessive du discours « qui dépasse la mesure ordinaire »<sup>185</sup> par les constantes analogies. Marguerite est ainsi un petit poisson salé (ID, 172), une marmotte (ID, 231) et un chat galeux (ID, 233) tandis qu'Elisabeth est un « petit âne affamé [qui] avance, avance tout le jour » (K, 9) et une « dinde » (K, 9). L'association à l'animal se fait aussi par le biais de la métaphore à l'animal

---

<sup>184</sup> Définition « infini », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

<sup>185</sup> Définition « excessif », *Le Grand Robert*, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp).

traqué : Marguerite est une proie dolente (ID, 161) et Elisabeth est « une bête curieuse » (K, 7). Les deux protagonistes sont ici soumises aux yeux d'une instance de pouvoir, ce qui les place en position de victimes. Dans ce contexte, la métaphore renvoie à l'importance du regard de l'autre dans le discours des protagonistes. La métaphore animalière est toutefois également employée pour suggérer la force distinctive des protagonistes, ce qui vient faire contrepoint à l'animal victime ou à l'animal ridicule. Marguerite devient alors l'oiseau de la mort tandis qu'Elisabeth devient une salamandre dans l'incipit et une méduse dans l'extrait II. Les protagonistes sont ainsi toutes deux ici au centre d'une tension qui oscille entre la figure du dominant et la figure du dominé. Le contraste établi grâce à ces figures d'animaux est un des nombreux exemples de la mise en place d'oppositions dans le discours.

Les protagonistes, par ailleurs, sont centrales dans le discours à titre de sujets de nombreux verbes. Les verbes permettent d'étudier la performativité de la parole des personnages : en effet, selon Austin, « le « je » qui effectue l'action entre nécessairement en scène »<sup>186</sup>. Marguerite et Elisabeth sont sujets de nombreux verbes de perception et d'émotion au présent, ce qui fait prendre de l'ampleur à leur souffrance : « J'ai peur! J'ai peur des oiseaux et des phoques! J'ai peur des morts » (ID, 235), « Je la [la lumière] sens en aiguilles rouges, brûlantes, sous mes paupières fermées » (K, 107), « je me sens si lasse » (K, 158). Le discours émotif ne se restreint toutefois pas aux simples verbes d'état. Quelques verbes d'action au présent impliquent aussi les héroïnes en tant que sujet: « Je mange le blé, à pleines mains, puis l'avoine et l'orge » (ID, 235), « Je mets un pas devant l'autre, avec peine. Comme si j'avais dans une eau épaisse, étrangement résistante. Je m'écroule sur mon lit. [...] Je sanglote à m'arracher la poitrine » (K, 94). Davantage de verbes d'action ont pour sujet la protagoniste dans *Kamouraska* que dans *L'Île de la Demoiselle*, le narrateur y assumant essentiellement le rôle de celui qui narre l'action au présent des personnages. Les quelques actions de Marguerite sont le plus souvent narrées au passé : « J'ai collé mon corps sur la cloison [...] j'ai cherché sa bouche [...] » (ID, 156). Les protagonistes sont également le sujet de verbes d'action au futur et de verbes d'action à l'impératif, ce qui renvoie à une action potentielle ou fantasmée dans le présent : « [...] je repriserai ma robe avec du fil bleu. Mais je porterai le pantalon de Nicolas pour être plus à l'aise, dans mon île » (ID, 236), « Je pourrais

---

<sup>186</sup> J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, p. 85.

encore m'échapper. Ne pas provoquer la suite. Reprendre pied rue du Parloir. Ouvrir les yeux, enfin. Hurler, les mains en porte-voix : je suis Mme Rolland! » (K, 113). Le verbe impersonnel « falloir » au présent, avec pour sujet implicite Marguerite ou Elisabeth, est une autre mise en texte de l'action au futur : « Il faut l'ensevelir cette créature glacée [...] » (ID, 230). La présence des verbes d'action qui ont pour sujet les protagonistes au présent est assez minime dans l'ensemble des deux oeuvres. La performativité des protagonistes s'incarne surtout par leur possibilité d'action, tant au passé qu'au futur. Les actions au passé, au futur et dans les verbes impersonnels, qui ont pour sujets Marguerite et Elisabeth, renvoient également à un choix de l'accomplissement de l'action de la part des protagonistes et non à une action subie. Dans *L'Île de la Demoiselle* et dans *Kamouraska*, la plupart des verbes d'action au présent sont accomplis par des sujets autres que les protagonistes. Ces actions, accomplies par des figures métaphoriques ou réelles, sont à chaque fois orientées vers ou contre les protagonistes : « Le froid de la mort pénètre mes os » (ID, 230), « [Le froid] m'atteint en pleine poitrine. Pénètre sous mes ongles. [...] Quelqu'un d'invisible, de fort et de têtu me presse contre la vitre. M'écrase avec des paumes gigantesques » (K, 192). Dans ce contexte, le pouvoir semble échapper aux deux personnages. La souffrance est organisée dans le discours de façon à ce que les protagonistes semblent y être purement victimes, ce qui n'est pas tout à fait le cas. Elles contrôlent le discours et ce qu'elles en font. En effet, les protagonistes sont par exemple systématiquement des compléments d'objet, le plus souvent direct, des verbes d'action dont elles ne sont pas le sujet. Ce type d'organisation des phrases renvoie au fait que Marguerite et Elisabeth ne peuvent jamais être oubliées : elles sont les personnages qui sont présents partout dans les phrases, tant comme sujet que comme complément. C'est leur souffrance qui importe et non la figure autre qui effectue l'action. Marguerite et Elisabeth prennent ainsi implicitement part, à chaque fois, à l'action même si elles n'en sont pas la source. Nous pourrions même aller jusqu'à affirmer que la figure de l'autre en action sert en fait à nourrir l'image de victime construite par les protagonistes.

Outre l'omniprésence du « je » sous diverses formes, la question de l'interaction avec l'autre constitue une part importante des deux œuvres et fait partie de la définition même de la théâtralisation. Nous trouvons dans *L'Île de la Demoiselle* plusieurs interactions directes entre les personnages, par exemple entre Marguerite et sa bonne, Charlotte. Il est vrai que le discours de Marguerite semble souvent monologal dans la pièce. Toutefois, jusqu'à la

séquence 28, Marguerite a toujours un auditeur pour sa parole, la visée illocutoire du discours et la performativité de celui-ci peut alors s'appliquer, et cela, même si l'interaction est implicite. À partir de la séquence 29, Marguerite se trouve seule sur l'île. Elle entre alors en discussion avec « VOIX D'UNE RELIGIEUSE AUGUSTINE » (ID, 232) imaginée. La protagoniste met ainsi d'elle-même en place une nouvelle instance dans le discours qui lui permet d'avoir un auditeur, mais surtout un spectateur. La prise de parole par Marguerite n'est alors pas vaine, puisque le discours peut avoir un effet perlocutoire par la présence de la figure de la religieuse. Dans le cas du roman, le récit se transforme en théâtre interactif par l'introduction du spectateur grâce à l'insertion, dans le discours, du pronom « tu » et du pronom « vous ». Elisabeth devient sa propre spectatrice par l'emploi de ces deux pronoms qui créent une distanciation dans la narration. Un spectateur externe au récit peut aussi incarner le « vous » employé dans le discours d'Elisabeth. Dans les deux cas, le discours de la protagoniste est reçu par une autre instance. Il en découle un effet perlocutoire possible de la parole et donc une certaine performativité du langage.

Il y a aussi, dans le discours, une importance du regard qui pourrait renvoyer à un œil qui observe le spectacle des émotions des personnages. Le regard s'incarne le plus souvent par une accumulation qui renvoie à une angoisse métaphorique : « Il me surveillait. Je suis sûre qu'il me surveillait. Là encore! Un œil glauque! Il me regarde! Il me guette! » (ID, 156), « On m'observe. On m'épie. On me suit. On me serre de près. On marche derrière moi » (K, 7). Le regard est dirigé vers les protagonistes, ce qui va dans le sens de la théâtralisation d'un discours qui se donne à voir.

Les deux œuvres introduisent en outre d'autres genres dans le discours, comme celui du procès. Le discours des protagonistes circule ainsi entre les genres, ce qui crée une distanciation dans la narration : les protagonistes deviennent spectatrices et actrices par l'introduction de ces discours de forme différente. Le procès de Marguerite a lieu sur le bateau, mené par les membres de l'équipage et par les passagers. Roberval en est le juge (ID, 178-187, 193). Marguerite prend la parole au cours de son procès (ID, 181, 182), ce qui n'est pas le cas d'Elisabeth dont le procès est mis en texte par l'acte de procès et par des témoignages de personnages. Les témoignages officiels (ID, 178/K, 46) sont présents tant dans la pièce de théâtre (ID, 178) que dans le roman (K, 8). Le procès est une mise en texte artificielle du discours puisque tout y est réglé d'avance. Le procès est aussi une mise en

forme visuelle du discours, parce que le cadre y est figé. Nous retrouvons par ailleurs dans *Kamouraska* des fragments de lettres (K, 78) et des réflexions distanciées sur la narration : « Me supplie de me lever de ce lit où je me prélassais dans un roman peu édifiant » (K, 234). Le jeu avec d'autres genres, dans tous les cas, suggère le fait que les protagonistes sont tout de même celles qui organisent le discours. Elles y incarnent le rôle qu'elles ont engendré, même si par la suite elles perdent en partie la maîtrise du déroulement du récit dans cet autre genre.

Dans le discours, le pouvoir semble ainsi à première vue échapper aux protagonistes. Pensons à la scène dans *Kamouraska* où Elisabeth accouche de son second fils avec son mari suicidaire qui la maltraite (K, 87-89). Cependant, le sens de la scène se renverse subitement par de brèves mentions en fin de chapitre qui suggèrent la maîtrise des événements de la part de la protagoniste : « mon rôle de femme martyre » (K, 89) et « Elisabeth d'Aulnières. Mince pelure d'ange sur la haine. À fleur de peau » (K, 89). Les divers procédés de théâtralisation du pâtir nous ont cependant ainsi permis de voir que Marguerite et Elisabeth sont des victimes qui organisent leur pâtir. Nous pourrions aller jusqu'à penser que *L'Île de la Demoiselle* et *Kamouraska* sont des tragédies grecques réinventées. Les héroïnes de rang noble sont ainsi soumises à la fatalité de la passion, mais elles prendront en main leur « pâtir » et ne subiront pas totalement la fatalité; elles deviendront en partie maîtres de leur destin, à l'image d'Antigone. Marguerite et Elisabeth pourraient ainsi être des Antigones modernes. Les deux protagonistes ne sont en effet pas de simples actrices dans le discours. Elles en sont également les metteurs en scène de la parole dans son ensemble. Le théâtre des émotions subies est donc maîtrisé par Marguerite et par Elisabeth qui manipulent le discours à leur guise, se présentant par choix en tant que victimes. Il serait fécond d'ouvrir notre champ de recherche à d'autres médiums d'adaptation des deux œuvres. Nous pourrions ainsi, par exemple, tenir compte de l'enregistrement radiophonique de *L'Île de la Demoiselle*. Le « ton de la voix », le « rythme » et « l'insistance », indices de performativités établis par Austin, pourraient alors ajouter des sens nouveaux, et peut-être différents, de ceux du texte écrit. Nous pourrions aussi examiner le film de Claude Jutra (1973) qui a adapté le roman *Kamouraska* à l'écran. Ce dernier ajout serait toutefois plus complexe à analyser, car le roman passerait dans ce cas par deux filtres de transformation, soit l'adaptation du roman en scénario et le jeu par les acteurs de ce scénario. Les œuvres seraient alors étudiées par le texte, l'image et le son, un ensemble riche pour l'étude de la théâtralisation du pâtir.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus primaire :

HÉBERT, Anne. *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 245 p.

HÉBERT, Anne. *La cage suivi de L'Île de la Demoiselle*, Montréal, Éditions Boréal/Seuil, 1990 (d'après la pièce radiophonique jouée à France-Culture 1974), p. 120-246.

### Études critiques sur le corpus:

BORDAZ, Robert. «Anne Hébert et le roman canadien», *La Revue des deux mondes*, no 6, 1971, p. 617-622.

BRULOTTE, Gaëtan. « La représentation du corps souffrant chez Anne Hébert », dans *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre*, Montréal, éditions de l'Hexagone, 1997, p. 149-161.

CAMBRON, Micheline. « *Le parti du conte* », *Jeu : revue de théâtre*, no 60, 1991, p. 201-203.

DUCROCQ-POIRIER, Madeleine (dir.), «La représentation du corps chez Anne Hébert», *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre. colloque de Paris III et Paris IV- la Sorbonne*, Montréal, éditions l'Hexagone, 1997, p. 149-161.

DUFAULT, Roseana. «History and Herstory in L'Ile de la Demoiselle», dans *The Art and Genius of Anne Hébert: Essays on Her Works: Night and the Day are One*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, p. 179-186. 2001.

ÉMOND, Maurice. « Anne Hébert : cinquante ans d'écriture », *Québec français*, no 87, 1992, p. 89-90.

ÉMOND, Maurice. *La Femme à la fenêtre : l'univers symbolique d'Anne Hébert dans « Les Chambres de bois », « Kamouraska » et « Les Enfants du Sabbat »*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1984, 391 p.

ÉMOND, Maurice. « Introduction à l'œuvre d'Anne Hébert », *Québec français*, no 32, 1978, p. 37-40.

FERAL, Josette. «Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert», *Voix et images*, vol. I, no 2, décembre 1975, p. 265-283.

FRANCOEUR, Louis. « Le Monologue intérieur narratif », *Études littéraires*, n°9, 1976, p. 341-365 p.

- FULTON, Barbara. *Kamouraska: le vide au centre*, mémoire de maîtrise, Vancouver, University of British Columbia, 1976.
- GLIGOR, Adela Elena. *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert*, thèse de doctorat, Angers et Montréal, cotutelle Université d'Angers et Université de Montréal, 2008.
- GOSSELIN, Michel. *Étude du discours narratif dans Kamouraska d'Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1974.
- HAMEL, Sébastien. *La Rhétorique de l'extrême chez Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1996.
- HARLIN, Leslie Ann. *Mother, Virgin, and Witch in Six Novels by Anne Hebert*, thèse de doctorat, Charlottesville, University of Virginia, 1995.
- HARVEY, Robert. « *Kamouraska* » d'Anne Hébert : une écriture de la passion ; suivi de « *Pour un nouveau Torrent* », Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1982, 211 p.
- JUERY, René. *Oeuvres en prose d'Anne Hébert — Essai de sémiotique narrative et discursive de « La Robe corail » et de « Kamouraska »*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1977.
- KAHMIASH, Robert. *L'Oppression et la violence dans l'œuvre d'Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1972.
- LEFEBVRE, Marie-Eve. *La Déviance comme moyen de libération : étude des conflits intérieurs de la femme-mère dans « Kamouraska », « Les Enfants du Sabbat » et « Un Habit de lumière » d'Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2005.
- LEFEBVRE, Louise. *Le Thème de la femme dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1976.
- LE GRAND, Albert. « *Kamouraska* ou l'ange et la bête », *Études françaises*, vol. VII, no 2, 1971, p. 119-143.
- MACCABÉE, Françoise. « *Kamouraska*, « la fausse représentation démasquée », *Voix et images*, vol. IV, no 3, p. 460-478.
- M. PATTERSON, Janet et Lori SAINT-MARTIN (dir.). *Anne Hébert en revue, Voix et images/Presses de l'Université du Québec*, 236 p.
- MARCHEIX, Daniel. « Pratique des signes et fascination de l'informe dans les romans d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. XXVII, no 2, 2002, p. 317-334.
- MARCHEIX, Daniel. *Le Mal d'origine: temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2005, 544 p.

MCKAY, Melissa, « Le pouvoir masculin contrarié : la confrontation entre la femme et l'histoire dans *La cage* et *L'Île de la Demoiselle d'Anne Hébert* », *Études francophones*, vol. XIII, n° 1, printemps 1998, p. 19-28

NADEAU-FOURNELLE, Jeannine. *Analyse des techniques narratives dans Kamouraska*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1977.

NORTHEY, Margot. «Psychological Gothic: *Kamouraska*», dans *The Gothic and Grotesque in Canadian Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1977, p. 53-62.

PALLISTER, Janis L (dir.). «History and Herstory in *L'Île de la Demoiselle*», *The Art and Genius of Anne Hébert: essays on her works: night and the day are one*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, p. 179-186. 2001.

SAINT-PIERRE-ALLAIRE, Solange. *Le Fonctionnement du discours dans Kamouraska d'Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1977.

SERVIN, Henri. « Une lecture du corps dans *Kamouraska* », *Quebec Studies*, vol. IV, 1986, p. 184-193.

SIROIS, Antoine. « Anne Hébert et la bible », *Voix et images*, vol. XIII, no 3, 1988, p. 459-472.

SYLVESTRE, Roger. «Du sang sur les mains blanches», *Critères*, no 4, juin 1971, p. 46-61.

THÉRIAULT, Serge A. *La Quête d'équilibre dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Hull, Éditions Asticou, 1980, p. 87-142.

VAN OORT, Christina H. *Les Figures de l'ange et de la sorcière : l'inscription du discours janséniste dans trois œuvres de fiction d'Anne Hébert*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2007.

### **Théorie générale :**

AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire c'est faire*, Paris, éditions du Seuil, 1970 [édition originale en anglais, 1962, Oxford University Press], 183 p.

BARBAFIERI, Carine. « Rhétorique des passions : résumé du livre *La Rhétorique des passions* par Gisèle Mathieu-Castellani », dans *Fabula. La recherche en littérature*, <http://www.fabula.org>, page consultée le 20 novembre 2010.

BERETTA, Alain. *Le tragique*, Paris, éditions Ellipses, 2000, 109 p.

- BIET, Christian. *La tragédie*, Paris, éditions Armand Colin, 1997, 185 p.
- BIET, Christian, Christophe Triau. *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 2006, 1050 p.
- BOURJEAS, Serge. « L'écriture de l'angoisse », *Bulletin des études Valéryennes : corps et écriture*, vol. I, mars-juin 1994, p. 13-14.
- BREMMER, Jan et Herman ROODENBURG (dir.). *A Cultural History of Gesture*, New York, Cornell University Press, 1992, 268 p.
- CARLSON, Marvin. « Résistance à la théâtralité », *Théâtre/Public*, no 205, juillet-septembre 2012, p. 28-35.
- COURTINE, Jean-Jacques et Georges VIGARELLO (dir.). *L'Histoire du corps : les mutations du regard, le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éditions Seuil, 2006, tome III, 480 p.
- COURTINE, Jean-Jacques et Claudine HAROCHE. *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éditions Payot, 1994, 286 p.
- DANOU, Gérard. *Le corps souffrant : littérature et médecine*, Seyssel, éditions Champ Vallon, 1994, 286 p.
- DELVAUX, Martine. *Histoires de fantômes : spectralité et témoignages dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 226 p.
- DESJARDINS, Lucie. *Le Corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris/Québec, L'Harmattan/Les Presses de l'Université Laval, 2001, 320 p.
- DUPRIEZ Bernard. *Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Gradus, 1980, 541 p.
- GRUNBERG, Arnon. « Je ne pourrais pas assumer un roman qui ne contiendrait ni peur ni angoisse », *Magazine littéraire : dossier angoisse*, no 422, juillet-août 2003, p. 24.
- HOOGART, Corinne. *Rhétoriques de la tragédie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 181 p.
- HUE, Jean-Louis. « Introduction », *Magazine littéraire : dossier angoisse*, no 422, juillet-août 2003, p. 20.
- Le Grand Robert* (2013), Paris, Dictionnaires Le Robert, [http://gr.bvdep.com/version-1/login\\_.asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp), site de référence pour les définitions, consulté le 31 août 2013.
- MAINGUENEAU, Dominique. *L'Analyse du discours*, Paris, éditions Hachette, 1991, 268 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, éditions Armand Colin, 2004, 261 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, éditions Nathan, 2003, 243 p.

NUCHÈZE de, Violaine. *Sous les discours de l'interaction*, Paris, éditions de L'Harmattan, 1998, 143 p.

PRIN, Claude. *Matériaux pour un théâtre de la tragédie*, Paris, éditions de l'Amandier, 2004, 115 p.

REGNIER, Thomas. « L'angoisse d'exister », *Magazine littéraire : dossier angoisse*, no 422, juillet-août 2003, p. 25-28.

REINELT, Janelle. « La politique du discours : performativité et théâtralité », *Théâtre/Public*, no 205, juillet-septembre 2012, p. 12-20.

RICHARD, Jean-Pierre. *Microlectures*, Paris, éditions du Seuil, 1979, 282 p.

RICHARD, Jean-Pierre. *Pages paysages : microlectures II*, Paris, éditions du Seuil, 1984, 255 p.

SARTRE, Jean-Paul., *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1995 [1938 sous la collection Actualités scientifiques industrielles], 123 p.

STEWART, Daniel. *Le « je » narrateur : la nouvelle esthétique du roman québécois*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1991.

THÉRIAULT, Serge A., René Juéry. *Approches structurales des textes*, Montréal, éditions Asticou, 1980, 239 p.

VIALA, Alain. *Racine, la stratégie du caméléon*, Paris, éditions Seghers, 1990, 278 p.

VIALA, Alain. *Histoire du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, 127 p.

VANIER, Alain. « L'angoisse comme névrose », *Magazine littéraire : dossier angoisse*, p. 29-31.

WIERZBICKA, Anna. « La quête des primitifs sémantiques », *Langue française*, no 98, mai 1993, p. 9-23.