

De l'intériorité à la voix des autres : une étude des romans d'Anne Hébert

Résumé

Kamouraska, Le premier Jardin et Les fous de Bassan, trois romans d'Anne Hébert présentent cette particularité : la superposition des plans discursifs. Notre étude s'emploie à montrer l'alliance de cet aspect pragmatique avec d'autres procédés narratifs et stylistiques qui en éclairent la fonction. Ainsi, l'ellipse, les jeux temporels, la relation des pensées et celles des paroles sont autant de marques de l'écriture d'Anne Hébert qui dynamisent sa manière de raconter et provoquent un effet sur le lecteur. En outre, les manifestations de ces plans discursifs ne sont pas sans rapport avec une intrigue quasi policière que développe chacun de ses romans à sa façon : nous nous proposons de déterminer la nature de ce rapport entre le type d'intrigue, la fragmentation des voix, leur agencement dans le récit en prenant en considération les conditions pragmatiques d'interprétation qui se dégagent des oeuvres dans leur globalité. Il en ressort un mode d'appréhension nouveau du sens qui met en lumière la manière stylistique d'Anne Hébert.

Abstract

Three of Anne Hébert's novels, Kamouraska, Le premier Jardin and Les fous de Bassan demonstrate this particular trait: layers of discursive modes. Our study attempts to show how the combination of this pragmatic aspect with other procedures having narrative and stylistic characteristics helps us to understand the function of the former. Ellipsis, time-montag and the link between thought and speech which are very typical of Anne Hébert's writing make her narrative style very vivid and have a specific effect on the reader. Moreover, the way discursive modes manifest themselves has a very direct link with the almost detective-style plot that each novel develops. We attempt to determine the nature of the link between the type of plot and discursive modes, while taking into account the pragmatic conditions of interpretation which are revealed in the novels. This study shows a new way of comprehending the meaning which throws light on Anne Hébert's stylistic approach.

Kamouraska (1970), *Le Premier Jardin* (1988), *Les Fous de Bassan* (1982), trois romans d'Anne Hébert qui ont retenu notre attention au cours de cette étude se distinguent par la diversité des plans discursifs. Une étude minutieuse a révélé leur richesse dans l'articulation de la voix des personnages, dans l'ordonnement d'interventions multiples où des voix anonymes - le qu'en dira-t-on, le discours conventionnel, la *doxa* - assurent le relais des propos narratifs clairement identifiables et nous projettent vers le social. Le tout prend vite l'allure d'un brouillage de pistes quant aux responsabilités assumées de la parole auquel se mêlent les pensées qui surgissent, vagabondes, mais avec une authenticité marquée, ainsi que les jugements qui reçoivent un ancrage dans la collectivité. Sans prétendre que ces trois oeuvres seraient représentatives de l'ensemble des romans d'Anne Hébert, elles nous apparaissent néanmoins solidaires face à la problématique de la multiplicité des voix¹. En effet, l'écriture s'y manifeste avec une configuration particulière, à coup d'ellipses

déroutantes et de changements énonciatifs, qui loin d'être étrangers à cette problématique, l'orientent vers une représentation de la voix des autres, bref du social, comme nous tenterons de le démontrer. Aussi notre intérêt se porte-t-il à préciser les conditions contextuelles de ces manifestations des plans discursifs, ainsi que l'effet pragmatique qui en découle pour le plus grand plaisir du lecteur.² Par dépassement de l'approche narratologique, une ouverture vers la pragmatique littéraire permet d'apprécier les indices laissés au compte de l'interprétation comme autant de stratégies déployées pour construire un monde fictif ayant des résonances pour le lecteur.

***Kamouraska* : la représentation de l'intériorité et son dépassement**

Kamouraska se présente comme le roman par excellence de la construction narrative non linéaire. Deux récits ayant trait à deux contextes différents se mêlent et s'entrecroisent pour tisser la trame narrative complexe dans ce roman. Le premier récit relate les événements qui se produisent dans la maison des Rolland, rue du Parloir, où M^{me} Rolland veille sur son mari mourant, alors que le second récit est relatif aux événements de la vie passée de M^{me} Rolland, événements que cette dernière récapitule dans un ordre non chronologique, fait souvent d'associations; il se présente comme le discours intérieur du personnage: depuis son enfance jusqu'à son second mariage avec Jérôme Rolland en passant par son premier mariage avec Antoine Tassy, sa liaison avec Georges Nelson, la tentative d'empoisonner Antoine Tassy, le meurtre d'Antoine Tassy et le procès. La narration de ces deux récits se fait par un jeu de points de vue qui s'organise en plans discursifs – ces ensembles d'indices de prise de parole relevant de l'«univers de discours» d'un énonciateur- et crée des effets de fragmentation, lesquels servent à traduire les divers états de conscience du personnage principal, Élisabeth d'Aulnières, accusée du meurtre de son mari Antoine Tassy alors que se profilent les dessous d'une liaison amoureuse avec un médecin, Georges Nelson.

Points de vue sur les événements et structure temporelle du récit

Le double récit dans ce roman correspond essentiellement à deux points de vue différents. D'une part, il y a celui du narrateur-omniscient qui marque la narration des événements tournant autour de la vie de M^{me} Rolland et des personnages se trouvant dans la maison de la rue du Parloir à Québec. D'autre part, il y a celui du personnage principal, Mme Rolland, qui vit les événements actuels dans la maison des Rolland et les événements passés durant lesquels elle assume tour à tour divers rôles - la petite fille, l'adolescente, la mariée, la femme d'Antoine Tassy, la femme amoureuse de Georges Nelson - ce qui donne lieu à diverses voix discursives tout au long du récit. À travers ce voyage dans le temps, Mme Rolland se transforme en un de ces personnages participant directement à l'événement raconté ou alors, elle va à la rencontre de sa propre personne en tant qu'observatrice, créant un dédoublement caractéristique de la distanciation liée au recul que cette dernière veut prendre par rapport aux événements vécus, ce qui se manifeste par des fragmentations sur le plan discursif. Parfois, elle se rend aux lieux-mêmes où se sont passés les événements en tant que témoin pour raconter ce qui s'est produit et elle rejoint quelquefois les personnages au-delà du temps et de l'espace. Aussi présente-t-elle par un retour analeptique les événements passés de la vie de Georges Nelson et suit-elle ce dernier dans ses déplacements au cours de cette mission d'assassinat tout en restant chez elle. Participante, observatrice et rapporteuse, Mme Rolland glisse d'un rôle à un autre, selon le diktat de sa mémoire souvent défaillante et de ses états de conscience, jetant de cette façon de multiples perspectives sur les événements vécus, ce qui entraîne des effets de discontinuité dans le récit.

Dans le va-et-vient entre ces deux réalités - le présent et le passé - s'interpose souvent une autre perspective de Mme Rolland sur certains événements marquants du passé tels la tentative du meurtre par Aurélie Caron, le meurtre commis par Nelson et le procès. Elle les passe et repasse dans son esprit, la conscience de ces événements étant souvent éveillée par associations. Ce sont souvent des paroles relevant du moment actuel ou les noms évoquant des souvenirs qui déclenchent ces incursions vers l'avenir durant la récapitulation. Cette perspective de Mme Rolland vient scander, en bribes, la narration des événements passés et présents, sans qu'aucun repère temporel n'intervienne. Par conséquent, le présent se confond à la fois avec le passé et le futur du passé. L'ordre n'est plus chronologique, mais il est fait d'association; l'ordre n'est pas non plus logique mais émotif, et se développe au gré des craintes qu'elle développe et de sa conscience qui s'éveille dans le désordre, avivant la gravité de l'événement. D'ailleurs, elle vit hantée et tourmentée par ces événements au point que ces derniers la font halluciner et elle joue souvent «à entendre des voix» des personnages impliqués dans ces événements.

Aussi voit-on défiler dans son esprit une myriade de voix accusatrices tantôt vraies tantôt fictives de divers personnages : Aurélie Caron, Florida et les témoins nombreux qui ne cessent de la traquer partout, M. Rolland et Antoine Tassy, le greffier ou le juge qui lit l'acte d'accusation. Elle imagine également la voix collective accusatrice des gens qui lui adressent la parole directement pour lui rappeler l'existence de certains personnages qu'elle cherche à oublier ou pour lui dire qu'elle a failli à son devoir de femme envers son mari. Ces voix s'opposent aux voix protectrices et admiratrices, comme celles de ses tantes qui cherchent à défendre l'innocence de leur petite nièce durant le procès, celle de sa mère, celle des gens qui, collectivement, adressent la parole à M. Rolland pour vanter les mérites de fidélité et de dévouement de son épouse.

À travers ces voix multiples qui éclatent un peu partout se manifestent, d'une part, les tourments et l'angoisse de Mme Rolland qui vit sous l'emprise d'un passé lourd et criminel et, d'autre, part les conflits d'une femme qui vit déchirée entre le désir d'une femme amoureuse aspirant à la liberté et le devoir d'une femme fidèle et soumise se conformant aux conventions imposées par la société. Par ailleurs, ce déchirement se profile de temps à autre sous forme d'un échange où le personnage se prend pour interlocuteur. Ce type d'échange qui met en scène deux énonciateurs marque bien les tourments aux quels le personnage est sujet durant les moments de conflit dans la vie. Enfin, toutes ces voix concourent à rendre la peur du personnage vis-à-vis des qu'en dira-t-on qui pèsent sur lui.

Outre ces voix qui se présentent comme autant de points de vue, soulignons la perspective des autres personnages qui intervient de temps en temps pour représenter les mêmes événements marquants dans la vie de Mme Rolland. Ainsi on suit, selon la perspective des tantes de M^{me} Rolland, les différentes étapes de la vie passée d'Elisabeth d'Aulnières. Alors une kyrielle de témoins apparaît, puis disparaît au cours de la narration, soit pour donner leur témoignage, soit pour décrire les circonstances entourant la tentative de meurtre d'Antoine Tassy par empoisonnement et le crime éventuel. On accède ainsi, tout au long du récit, à des multiples versions de la réalité sur un même événement, ce qui montre le parti pris de chacun. Le roman fait jouer, de cette façon, les différentes facettes d'une vérité qui semble de plus en plus difficile à saisir, et ce d'autant plus qu'elle nous arrive en fragments, à travers l'ordonnement de plans discursifs qui renforcent la complexité narrative; il lance le lecteur dans la quête d'une vérité de plus en plus difficile à conquérir.

La présence des voix multiples qu'entend Mme Rolland se traduit sur le plan formel par l'abondance de modalités discursives : le style direct, indirect et indirect libre. Le discours direct prend la forme des interventions qui entrecoupent la narration ou celle des interventions réunies sous forme de paragraphe ou des interventions et des questions rhétoriques insérées dans la narration même tout comme le discours indirect et indirect libre. Le discours intérieur de Mme Rolland qui ponctue la narration des événements prend souvent la forme de monologues ou de soliloques où elle adresse parfois la parole aux autres personnages tantôt en les vouvoyant tantôt en les tutoyant, et où elle livre, au gré de sa conscience, ses pensées souvent mêlées de faits passés, exploitant tout à tour la prolepse et l'analepse. Le changement de points de vue et de perspectives se réalise par une gamme de plans discursifs qui s'entremêlent au fil du récit et créent souvent des zones floues. Ils se font souvent par des glissements qui restent souvent imperceptibles. Dans l'exemple qui suit, on passe du point de vue du narrateur-omniscient qui présente les événements du point de vue extérieur à celui de M. Rolland, de «On» collectif, de Mme Rolland et de Florida:

Elisabeth revient près du lit. Contemple la face altérée de son mari.

- Calme-toi. Essaie de dormir un peu. Florida ne devrait plus tarder maintenant.

M. Rolland ferme les yeux. Quelle bonne femme vous avez monsieur Rolland, attentive au moindre mouvement de la mort, sur votre visage blême.

Elle redevient paisible. Elle redresse son chignon, entoure ses épaules d'un grand châle. Pourquoi ne pas prendre parti? Se décharger de cet homme à la fin? Tant pis. C'est lui qui l'aura voulu. Que tout se règle donc entre Florida et lui, entre la mort et lui. N'a-t-il pas réclamé Florida à plusieurs reprises? [...] Vous pouvez vous fier à Florida. Madame pourra pleurer en paix. Je m'occuperai de tout. (28-29)

Le mouvement qui va de l'extérieur vers l'intérieur introduit dans cet exemple est bien souligné par l'emploi du discours direct et indirect libre, alors qu'une seule phrase en discours indirect libre «*Tout plutôt que cette paix mauvaise*», dans l'exemple ci-dessous, permet la transition du point du narrateur-omniscient à celui de Mme Rolland et amorce ce même mouvement :

L'été passa en entière. Mme Rolland contre son habitude, ne quitta pas sa maison de la rue du Parloir. Il fit très beau et très chaud..

Elle s'y raccrocha comme à une rampe de secours. Tout plutôt que cette paix mauvaise.

Il aurait fallu quitter Québec. Ne pas rester ici. Seule dans le désert du mois de juillet. (7)

Le changement du point de vue amène, de cette façon, un jeu subtil entre l'objectif et le subjectif, ce qui correspond à la transition de la narration des événements vers les pensées. En même temps, ce jeu permet de marquer la transition du second au premier récit ou vice-versa, comme dans ce passage où Mme Rolland, selon la description du narrateur-omniscient, s'efforce de sortir du souvenir troublant de sa vie passée en tant qu'Elisabeth Tassy :

"La petite se damne et nous nous damnons avec elle..."

Des rires gras, épais, déployés. Une grêle pourrie sur nos têtes. Mme Rolland s'agite sur le lit étroit de Léontine, ne parvient pas, en rêve, à quitter l'arène du cirque. Elle doit faire face à la scène suivante. Une femme, poitrine découverte, s'appuie de dos à une planche. Ses mains sont liées derrière son dos. La foule a cessé de rire, retient son souffle. Les trois juges en perruque de ficelle blanche, se penchent et regardent concentrés [...]

Mme Rolland se débat sur le lit de Léontine Mélançon. Elle tente de sortir de ce cauchemar.[...] (48-49)

De plus, ce glissement permet parfois de représenter le dédoublement du personnage principal soit en Mme Rolland soit en personnage qu'elle joue. Mme Rolland assumera son identité comme «femme mariée», dans l'exemple suivant, pour pouvoir marquer le recul qu'elle souhaite par rapport à sa vie passée:

Voici la mariée qui bouge, poupée mécanique, appuyée au bras du mari, elle grimpe dans la voiture. [...] Le marié embrasse la mariée sans fin. Le marié est en bois colorié. La mariée aussi, peinte en bleu.

Quant à moi, je suis Mme Rolland, et je referai mon premier voyage de noces... (71)

Ailleurs les changements de perspective et les changements contextuels qui s'introduisent de façon imperceptible à travers le discours intérieur du personnage principal proviennent de son jeu de mémoire et de conscience. Mémoire et conscience sont intimement liées; elles font et défont les frontières, d'une part entre la narration des événements et le discours intérieur du personnage, et d'autre part, entre le présent, le passé et le futur du passé. Citons un exemple où le discours change de contexte - du passé au présent - en passant de la perspective de Mme Tassy qui livre ses pensées à celle de Mme Rolland, narratrice de l'événement:

Ah! quel été de chaleur et d'orages! Lorsque le soleil implacable se montre, on croirait voir la campagne dans un prisme d'eau. Le temps est étrange et passe si vite. L'odeur des phlox. Je retrouve l'odeur des phlox. Je deviens ridicule avec mon ventre de cinq mois et ces rougeurs subites qui m'empourprent le visage.[...] Leur parfum monte jusqu'ici, m'entête et m'exaspère.

Anne Marie tient dans l'encadrement de la porte, un gros bouquet dans les bras. Je parle à ma fille à travers un brouillard. Je lui dis qu'une seule grappe blanche et fraîche suffit [...] (162)

Le flou créé par l'absence de barrières entre la narration des pensées et la narration des événements dans l'exemple cité correspond bien au flou créé par le parfum dans l'esprit de Mme Rolland qui confond le passé avec le présent. Ailleurs, elle réunira les souvenirs ayant trait au passé et au futur du passé par une série d'associations qui se forment dans l'esprit sans qu'aucune distinction temporelle ne soit faite. Toute la composition du roman est ainsi construite en faisant et défaisant le réel et le temps, et le flou qui en découle ne fait que refléter les divers états de conscience du personnage principal.

Ce jeu constant entre l'objectif et le subjectif, entre le présent, le passé et le futur du passé, entre le réel, le songe et le souvenir dans les multiples discours des personnages contribue à multiplier les facettes de la réalité et à faire basculer le texte souvent dans l'irréel. Le rythme narratif ainsi conféré par cette fragmentation à divers niveaux crée une hétérogénéité énonciative qui convient parfaitement pour simuler l'intériorité du personnage principal, les divers niveaux de sa conscience tels qu'ils se manifestent dans ce moment d'attente et d'angoisse du crime à expier dans *Kamouraska*. Mais sa conscience, comme nous l'avons vu, ne se limite pas à sa simple intériorité : elle est faite du poids des discours attribuables à d'autres intervenants. Le rythme de succession des plans discursifs montre à quel point Madame Rolland est prisonnière des autres, ceux qu'elle côtoie et qui la jugent.

Le Premier Jardin : de l'intériorité à la représentation³

Le premier Jardin d'Anne Hébert est également un roman construit sur un mode non linéaire. Le personnage principal, Flora Fontanges, est une mère comédienne de son métier, qui est aux prises avec des problèmes familiaux : la fugue de sa fille Maud. L'histoire qui se déroule au gré du désir qu'elle a de revoir sa fille, prend l'allure d'une quête avec des retours fréquents vers le passé. Flora explore les raisons possibles de la fugue de Maud, espérant ainsi revenir sur ses traces et la retrouver. Elle entreprend cette mission avec l'aide de l'amant de cette dernière, Raphaël, pour qui Flora développe des sentiments ambigus d'amitié et de tendresse. Le dénouement survient lorsque Maud revient, se réconcilie avec sa mère pour reprendre sa place auprès de Raphaël.

Mais au-delà de cette progression quasi attendue des événements, se joue une organisation complexe qui retient notre attention davantage, semble-t-il, que la tension vers le dénouement. Cette progression se manifeste par différents niveaux de sens que viennent confronter les discours multiples. Les plans discursifs contribuent à donner réalité au discours social.

Points de vue et rôles : la réalité mise en scène

Les dialogues ne constituent pas un mode de composition narrative fortement exploité par le roman. En revanche, d'autres modes d'accès au discours de l'Autre interviennent au point d'être omniprésents dans le roman. Il s'agit de formes variées du discours rapporté qui pénètrent la narration : les paroles succèdent aux actions sur le même mode, dans un même mouvement. Elles possèdent le même statut que des événements narratifs puisqu'elles règlent la progression du texte. On n'a qu'à regarder pour s'en convaincre ce passage où paroles et actions s'entremêlent, dans une fusion que le style réalise par la similitude de construction des phrases.

Raphaël regarde le visage fermé de Flora Fontanges, cet air buté qu'elle a tout à coup, perdue dans ses pensées. Il s'étonne à peine, encore sous le charme d'une kyrielle de prénoms de femmes, étranges et beaux, qu'il tente de scander comme une comptine. Alma, Clémée, Ludivine, Albertine, Aurore... Il dit Aurore et il cherche la suite. Il répète Aurore comme s'il s'attendait que quelqu'un vienne devant lui, appelé par son nom.

- Pierrette Paul! Tu oublies Pierrette Paul!

Elle crie en plein milieu de la rêverie de Raphaël ainsi qu'on lance une pierre dans une mare». (117)

La dénomination des noms propres intervient dans la partie narrative au gré des pensées de Raphaël que la progression linéaire accompagne dans une parfaite similitude, où la répétition d'Aurore, signalée explicitement par le verbe «répète» prend une valeur iconique. Cette dénomination est poursuivie dans la réplique de Flora comme une continuité dialogale alors qu'en fait, l'énumération des noms propres prenait place dans l'intériorité de Raphaël (assumée par la narration) Les frontières pensées/discours sont floues de même que les intériorités des personnages qui se succèdent par glissement sans frontières bien délimitées. Dans le passage ci-dessus, Flora se remémore un événement de sa vie dans une parfaite complicité avec Raphaël, ce que traduit bien ce glissement discursif. C'est comme si elle avait accès aux pensées de Raphaël et qu'elles devenaient les siennes propres.

Ailleurs, l'enchevêtrement des discours se réalise par un aller-retour entre le regard et le dire. Le regard sert souvent de couvert métaphorique pour exprimer une prise de position, ce que rend bien le terme «point de vue». Dans le roman, un jeu constant s'établit où le passage d'une pensée à une autre suit la trajectoire de la vision: à la fois le regard posé sur les autres et l'image perçue. Dans cet extrait.

Elle tente d'enlever ses bottes. Occupe tout l'espace qui lui est octroyé, entre son voisin et le hublot. Se penche du mieux qu'elle peut. Un instant capte l'attention de son voisin, brusquement tiré de son désœuvrement par les gestes étriés qu'elle doit faire pour se déchausser. Ses pieds étroits dans des bas noirs. Ses chevilles fines.

Il regarde la tête étrange de la femme. Sa chevelure surtout l'étonne, grise à la racine, roussâtre aux pointes, ne dirait-on pas le plumage chamarré d'une perdrix? (11)

Le passage d'un point de vue à un autre se fait par glissement. Les discours s'entremêlent sans frontières claires. Le discours indirect libre peut être invoqué comme exemple-type de cette hybridation. Les verbes de vision sont en grande partie responsables des étapes par lesquelles nous est dévoilé le monde des personnages, tant extérieur qu'intérieur. D'abord, il se révèle à travers les yeux du narrateur, puis on passe, par zones transitoires vers le personnage voisin à travers le voir et le vu. Si l'on voulait en retracer les étapes, il faudrait mentionner : Flora que l'on voit, ce que Flora se dit, qui est vue, le voisin qui voit. Finalement, en dernière étape: le voisin qui est vu à travers le regard qu'il porte sur Flora et que cette dernière perçoit:

Elle a très bien vu le regard moqueur de l'homme posé sur elle, sa moustache noire, ses grosses lèvres masculines (11).

La vision et le discours intérieur sont inextricablement liés. Ils nous révèlent l'intimité du personnage:

Je suis faite pour être vue de loin, pense-t-elle, yeux de biche, bouche sanglante, sous les feux des projecteurs (11).

Cette imbrication du dire et du vu nous amène vers ce que nous appelons le discours spectacle, un discours qui s'affiche et se donne à voir, tout comme le personnage lui-même, relation que le roman se plaît à souligner.

Le discours comme spectacle

La dimension spectacle est particulièrement sollicitée lorsque le personnage de Flora se remémore son passé. Sur le plan narratif, l'histoire s'ouvre sur deux récits du passé, celui de l'enfance de Flora et celui des débuts de la colonisation, récits qu'elle partagera dans une certaine mesure avec Raphaël qui lui sert de destinataire, pour ne pas dire d'auditoire passif. Les micro-récits qui surgissent tirent leur source de l'importance de la parole. Ils ne procèdent pas de l'affirmation explicite de cette dernière mais plutôt tissent un réseau de significations symboliques et en règlent la structure. Le premier micro-récit concerne l'enfance de Flora: elle avait onze ans lorsqu'on la fit sortir de l'hospice et qu'elle fut adoptée par la famille Eventurel. Flora se revoit dans la situation et revit l'étrangeté qu'elle ressentait par un récit qui permet ainsi un retour dans le passé. La parole a une place de choix, renvoyant à la construction de l'identité, à l'affirmation de soi : être adoptée, c'est prendre un nom, symbole de l'appartenance, de la nouvelle identité à adopter; sa crainte de ne pas être à la hauteur des attentes se traduisait par une incapacité à la parole: elle devenait muette; le rang social à tenir publiquement se manifestait par des comportements, notamment, verbaux: diction, accent.

La nouvelle identité se construisait graduellement et devait se substituer à la première; dans le cas de Flora, elle se surimpose à la première et ne l'annule pas complètement, ce qui permet ce retour dans le passé. La nouvelle identité qui devait masquer la première correspond à l'Autre qui tente d'imposer sa façon d'être. En effet, les indications sont très claires: les attentes des Eventurels sont contraignantes. Flora ressent cette soumission comme un rôle à performer: d'où le lien entre les souvenirs de son enfance et le théâtre.

- Je prendrais bien un peu de charlotte russe, s'il vous plaît?

Cela sonnait bien dans sa tête comme sa première réplique de théâtre. Elle, qui n'avait jamais vu, ni théâtre ni cinéma, voilà qu'elle se trouvait en mesure de jouer le rôle que les Eventurels lui destinaient. (137)

La référence au théâtre s'instaure une double dimension à la fois présence et absence. Elle fait entendre et met sous les yeux un personnage particulier par les indices de sa présence; mais l'attitude de Flora en est une de spectatrice de son discours en même temps qu'actrice. C'est la distanciation passée et présente devant son rôle d'enfant adoptée, une Marie Eventurel dans laquelle elle ne se reconnaît pas complètement.

Un deuxième micro-récit qui procède à la mise en scène du discours revient lorsque Flora déambule à Québec. En fait, les lieux lui suggèrent des pensées, des scènes du début de la colonisation qui nous sont retransmises par narrateur interposé sous forme de récit. Flora, consciente de son pouvoir d'évocation, fait surgir volontairement des personnages historiques.

Elle rit. Elle ferme les yeux. C'est une actrice qui s'invente un rôle. Le passage se fait de sa vie d'aujourd'hui à une vie d'autrefois. Elle s'approprie le coeur, les reins, les mains de Maire Mollet. (78)

Elle les convoque en quelque sorte en les appelant: Flora revit ces moments déchirants comme l'incendie de l'hospice Saint-Louis en s'actualisant en situation, s'identifiant aux personnages historiques évoqués. Flora fait revivre le moment par le discours spectacle, double du jeu théâtral.

Le roman fournit explicitement les clefs de ses références symboliques, comme en témoigne ce passage qui fournit au titre du roman un éclairage particulier de même qu'il nous renseigne sur l'importance à accorder à ces récits imbriqués dans le récit principal:

Le premier homme s'appelait Louis Hébert et la première femme, Marie Mollet. Ils ont semé le premier jardin avec des graines qui venaient de France. Ils ont dessiné le jardin d'après cette idée du jardin, ce souvenir de jardin, dans leur tête, et ça ressemblait à s'y méprendre à un jardin de France, jeté dans la forêt du Nouveau Monde (...) Toute l'histoire du monde s'est mise à recommencer à cause d'un homme et d'une femme plantés en terre nouvelle. (76-77)

Cependant ces micro-récits ont ceci de particulier que tout en étant rattachés au mode narratif comme le reste du roman, ils surviennent néanmoins au gré des pensées de Flora et nous livrent de ce fait l'intériorité du personnage: c'est le monde du sentiment par lequel de la distance première on passe à l'introspection. De la non-personne associée au «il» (pour employer la terminologie de Benveniste, 1966) on passe au «je» et même au «on» historique (équivalent à un «nous» collectif). Parallèlement à un enchaînement de phrases à constructions semblables produisant l'effet d'une mise à distance se trouve un ordre qui est associé aux sensations et qui mène à l'inattendu de telle sorte que se construit une dimension autre : la perception qu'en a le personnage.

On remarque, en effet, que ces micro-récits possèdent le même statut qu'un discours indirect libre mais étalé sur une plus grande surface narrative: une mise en scène qui se raccroche au présent. Dans la narration, on présente le personnage souvent par le recours à «elle» mais aussi par le nom propre au complet «Flora Fontanges», nom qui changera selon le point de vue à partir duquel on voit le personnage et la situation à laquelle on fait référence. «Marie Eventurel», c'est Flora enfant, quand elle était enfant adoptive d'Eventurel, c'est aussi une certaine façon d'être, selon l'image, les attentes que les autres se font d'elle. Le nom permet ainsi d'appréhender le personnage de l'extérieur:

Cela a commencé par le nom qu'on lui a donné et qu'elle a pris et, petit à petit, elle s'est mise à ressembler à Marie Eventurel, telle qu'on désirait qu'elle soit. (137)

Les micro-récits ne sont qu'une de ces formes qui permettent d'échapper à la linéarité du texte en établissant, sur le mode de l'analogie, une mise en abyme. La vie actuelle de Flora, son enfance, les moments historiques se rejoignent et prennent une signification particulière en regard du personnage : difficulté d'appartenance, problème d'identité. Ils sont intimement liés au personnage tout en se révélant multiples sur le plan du discours. La structure narrative du roman en témoigne : on passe sans transition de la vie présente de Flora à son enfance, à l'époque de la colonisation. On ne peut s'empêcher de remarquer l'extrême souplesse dans l'alternance des temps des verbes qui prévaut dans ces micro-récits : présent pour événement passé, futur dans le passé, passé etc., confirmant l'absence de transition d'un temps à un autre, et donc, d'un discours à l'autre.

Ainsi, au problème d'identité de Flora correspondent, sur le plan de la structure, les multiples plans discursifs: ce qui est réel, vécu par Flora au présent, se confond avec le passé collectif ou individuel et cela se manifeste par l'atténuation des barrières temporelles: la différence présent-passé, Flora et les autres se jouent par l'énonciation romanesque au moment même où elle se construit. Ces voix ne font pas partie d'un

monde imaginaire pour Flora. Elle devient ces différents personnages : son comportement et même son apparence se modèlent en fonction du rôle à interpréter et inversement elle trouve de l'inspiration dans les rôles qu'elle interprète. L'écriture renforce cette interprétation du rôle symbolique du théâtre, de la parole. Les contours du temps, de l'espace et de l'identité s'estompent au profit d'une représentation instantanée.

L'auteur s'ingénie à subvertir les données du réel en construisant un personnage caméléon en quelque sorte dont l'identité se transforme au fur et à mesure des rôles qui sont performés. Si, dans le roman à configuration classique, la mimesis du réel est généralement recherchée, ici elle est supplantée par un code de lecture où la fiction se montre elle-même comme représentation. Le personnage et tous les doubles qu'il incarne, sa vie qui se modèle sur les rôles qu'il interprète et même ses sentiments, dont on ne peut dire s'ils lui appartiennent vraiment, tout cela se réfléchit sur l'interprétation du sens provoqué par la lecture. L'écriture est une mise en scène à laquelle le lecteur assiste : une histoire en recèle une autre (à travers la conscience qu'en a Flora) et la multiplicité se manifeste non seulement pas les discours mais par les situations jouées. Tout en passant par l'intériorité de Flora, ces plans discursifs en font un personnage traversé par des discours multiples qui tendent vers une représentation du social.

Les Fous de Bassan : une reconstitution fragmentée de l'été 1936

De ces trois romans, *Les fous de Bassan* constitue celui qui mise le plus sur une intrigue à dénouement marqué. En effet, dès les premières pages, un mystère se profile et reste à percer à travers les bribes d'informations et d'émotions qui nous sont transmises. S'il nous est donné de comprendre, environ au troisième quart du roman, la teneur exacte de ce malheur qui est arrivé aux soeurs Atkins, la tension dramatique est, elle, présente dès le début comme un mystère qui plane. On apprendra tard dans le récit que Stevens Brown est responsable du meurtre de ses cousines. Le roman dénouera à demi-mot ce qu'il advient de Steven : la justice l'acquitte mais sa lucidité et sa conscience sont à jamais dominées par cette tragédie, ce qui laisse croire qu'il choisit le suicide comme solution à ses tourments.

Le roman offre un mode narratif original puisqu'il est constitué du journal, de livres de personnages différents et des lettres de Stevens Brown adressées à son ami Michael Hotchkiss. Le déroulement du récit suit la segmentation au gré des voix narratives différentes annoncées principalement en début de chacun des chapitres par le titre. Certaines se manifestent comme datant de l'été 1936, et d'autres, comme le livre du révérend Nicolas Jones et la dernière lettre de Steven Brown, datant de l'automne 1982. Malgré le décalage temporel, toutes ces voix narratives sont préoccupées directement ou indirectement d'un événement survenu en 1936 dont la nature exacte ne nous sera révélée que graduellement. Le meurtre des soeurs est ce noyau autour duquel gravite l'attention de chacun. Il apparaîtra de façon diffuse et retardée soit par des allusions ou des associations isotopiques.

Chacune de ces voix narratives qui se raconte par le biais d'un support textuel, comme la lettre, le livre ou le journal - ce qui constitue en soi un mode de distanciation dans le temps et dans l'espace par rapport à la réalité - s'attache, semble-t-il, à un moment de la tragédie. Il y a donc sélection de moments, donc une fragmentation de l'événement qu'accentuera le fait qu'il nous est transmis par des voix différentes. En outre, l'organisation de ces moments choisis dans la distribution du récit ne suit pas l'ordre chronologique, ce qui ajoute à la fragmentation.

Le livre du Révérend Nicolas Jones nous saisit dès le début du récit, par le foisonnement de voix. Cela est d'autant plus problématique que nous ne possédons que peu d'éléments pour reconstituer les événements auxquels il est fait allusion. Ainsi, les noms propres se succèdent de même que les renvois dans le passé suivis d'un ou plusieurs retours au moment de la narration au point que des bribes d'histoires nous parviennent, certaines recevant confirmation et développement par la suite. Du point de vue narratif, notons le chevauchement de la narration par Jones avec des passages bibliques en italique:

Dieu a choisi ce qu'il y a de vil dans le monde, ce qui n'existe pas pour abolir ce qui existe. Mon Dieu est-ce possible? Dois-je revivre à l'instant l'été 1936, être à nouveau celui qui convoite la vie et se fait complice de la mort. (46)

Cette intertextualité se justifie, évidemment, par la fonction religieuse qu'exerce Jones. Mais son insertion dans le roman a de quoi surprendre le lecteur. Les nombreux passages ainsi reproduits font figure de prophétie des événements à venir (ou passés, selon le point de vue adopté) puisque le discours religieux invoque un ordre du monde qui règle les événements et permet un certain regard sur l'avenir. Ils renforcent l'allusion à un malheur diffus. Parfois ces passages bibliques s'insèrent de façon si lâche dans le récit qu'ils acquièrent un statut presque autonome non revendiqué par le narrateur dans le récit des événements.⁴ Ils accentuent le pouvoir des mots sur les gens que s'approprie consciemment le religieux comme manière de manipuler son auditoire mais aussi d'impressionner les individus dans sa vie privée, bref d'exercer une emprise sur eux.

Le discursif se détache par son importance dès les premières pages du récit. On nous relate les événements (même partiellement) et on a accès aux relations entre les personnages à travers les diverses manifestations du discours. Ainsi, la pensée obsédante des femmes qu'il aime apparaît à travers le souvenir des mots griffonnés sur le mur; la simple dénomination (par personnification) convoque le personnage sur un mode qui est exploité semblablement dans *Le Premier Jardin* et *Kamouraska*:

Nora, Olivia n'en finissent pas d'apparaître, appelées par leurs noms, écrits à la gouache sur le mur de la galerie. (48)

Lorsque son esprit évoque Perceval, c'est sa voix qu'il entend:

La voix de Perceval siffle à mes oreilles. Cet enfant est fou. Il a fallu l'enfermer à Baie Saint-Paul. D'où vient que sa voix perçante persiste encore dans ma tête, en dépit du temps qui passe. (50)

D'autres procédés narratifs viendront accentuer la fragmentation narrative dans ce premier journal du roman, comme les dialogues qui surgissent, eux aussi, sans relation explicitée avec l'ensemble de l'histoire et toujours de façon détachée. On retrouve même des changements de points de vue : un narrateur, tantôt omniscient, tantôt témoin, nous fait voir les personnages, y compris le Révérend Jones, de l'extérieur. De multiples facettes narratives sont exploitées dans ce début de récit dont l'issue nous est encore inconnue mais que nous découvrons par bribes.

Plutôt que les enchaînements analytiques, les associations isotopiques interviennent pour suggérer le sens. Ainsi, Perceval nous retransmet dans son journal qu'il a

découvert le bracelet bleu appartenant à l'une des cousines. Cette découverte revêtra un aspect négatif, explicité par le terme «maléfique», mais aussi par l'association à l'environnement: l'absence du vent devient l'absence de vie que semble venir confirmer la réaction coupable de Steven qui garde le silence:

Quand le vent s'arrête tout à fait. Chose rare. Reprend son souffle un instant. Fait le mort. Le soleil s'arrête aussi. Toute vie suspendue. [...] Le bracelet bleu se fige au creux des paumes. est tourné et retourné avec précaution. Pareil à un objet maléfique. Pas une parole échangée. [...] j'entends si fort ce que pensent mon père et ma mère que je me mets à pleurer. Le silence de Stevens. (178-179)

C'est cette atmosphère tendue qui fait pleurer Perceval. Le journal ne nous fournit pas davantage d'explication, cependant, et semble, de ce fait, reproduire les sensations comme elles se sont présentées dans ce passé de 1936. Le mode indirect règne d'autant plus dans ce segment du récit qu'il rejoint la vraisemblance du personnage. Perceval, à l'esprit faible, ne saurait nous communiquer une pensée claire sur les événements. Remarquons ainsi la prépondérance du non-dit: comme nous le verrons, elle aura un rôle non seulement dans le dévoilement du meurtre, mais aussi dans la présentation des relations entre les personnages.

Les autres manifestations de la fragmentation discursive relèvent des procédés apparentés. Ainsi dans le journal de Nora, parmi les nombreux discours rapportés reviennent les paroles du Révérend Jones et à travers elles, le discours biblique; elles côtoient un passage de comptine faisant allusion au loup, un statut tout aussi conventionnel et autoritaire - qui surgit comme une prémonition de la tournure tragique à venir. L'allusion, associée à la fragmentation des discours, apparaît dans le moment le plus tragique de l'histoire, lorsque enfin on connaîtra la faute de Jones:

Je me laisse faire par lui, ses mains moites fouillant dans mon corsage, la pointe de mes seins devenant dure sous ses doigts. Mon Dieu est-ce possible que la première fois, ce soit ce gros homme béni qui... Il enfouit sa tête dans mon giron, ses bras enserrant mes jambes. (129)

Cette figure de la réticence, que marquent les points de suspension, souligne l'aspect tabou des mots, tout en montrant une vérité qu'elle hésite à s'avouer à elle-même et qui reste non-dite soulignant *a contrario* le pouvoir de la parole.

Plus surprenant est le journal d'Olivia qui commence par «Il y a certainement quelqu'un qui m' a tuée» (p. 199). L'in vraisemblance nous plonge dans l'imaginaire ; elle ne vient que confirmer la souplesse narrative qui permettait les entorses au journal canonique traditionnel pratiquées dans les autres sections du roman. D'autres personnages prendront la parole de façon à accentuer l'importance des mots et du non-dit: il s'agit des policiers. Dans cet épisode entrecoupé par les souvenirs de divers personnages, survient le discours reconstitué. La vérité est traquée dans les mots et elle prend l'aspect du témoignage, de la concordance entre les témoignages et de l'aveu recherché. La parole sera jugée.

Quant aux lettres de Stevens Brown, elles affichent par leur mode énonciatif particulier la prédominance du dire comme témoignage adressé au destinataire, Old Mike. Ce dernier, parce qu'il a droit à la confiance de Steven, recevra ses confidences. Les lettres basculent aussi dans un présent de narration qui actualise les événements comme s'ils se produisaient sous nos yeux, mais elles reviennent constamment à l'adresse du

destinataire, qui sert alors d'indice des changements narratifs. Elles possèdent, sur le journal ou le livre comme moyen de transmission du discours des autres personnages, l'avantage pour Steven de placer son discours en «représentation» pour un autre, comme manière de rappeler des souvenirs ou de situer la réalité dans un univers commun. Le plus souvent complice de Hotchkiss, Stevens Brown le rejette comme ami mais le retient au moyen de la curiosité suscitée par la lecture non achevée - témoignage encore une fois du pouvoir des mots.

Le rôle de la parole fragmentée

Plus encore que les autres romans, *Les fous de Bassan* développe une intrigue quasi policière au gré de la fragmentation des discours. Cette dernière propulse l'intrigue à un niveau autre que la simple résolution événementielle: ce qui nous importe, ce n'est pas tant de savoir qui est le coupable que de comprendre comment la parole «vraie» émergera dans cet univers de soupçons et d'allusions.

Entre la faute indéfinie du Révérend Jones, révélée dans les premières pages et le meurtre assumé sans remords par Steven, comme nous l'apprenons vers la fin du roman, tout un jeu de discours se déploie qui nous présente une réalité, diversement abordée. Pour le Révérend Jones, le malheur est abordé sous l'angle de la culpabilité et du péché. Pour Steven, c'est un acte de vengeance, pressé qu'il est de trouver une solution à ce qui lui est insupportable, lui qui a été rejeté par ses parents et ne peut accepter la beauté et l'innocence de ses cousines. Il est pris entre le désir de domination et le regard accusateur des gens du village. Bref, les points de vue se chevauchent sur un même événement, débordant le malheur des cousines pour livrer la situation de chacun des personnages au sein du village ou faire connaître des relations privilégiées entre certains. Même si au terme de la lecture, le meurtre peut apparaître comme le noyau de l'histoire, ne serait-ce pas plutôt le jugement entourant les événements qui retient l'attention?

Tout en se livrant par bribes dans le journal, livre ou lettre, la parole des personnages n'est pas libre. Elle est soumise à la réprobation éventuelle des gens du village quand il ne s'agit pas des institutions religieuses ou juridiques. Chacun de ces discours prône des valeurs que nous livre, de façon indirecte, le récit. Par ailleurs, la fragmentation des discours se manifeste aussi sur le plan des personnages: diversité des versions sur un même événement, jugement de l'un sur l'autre. À cela vient s'ajouter un jeu sur le temps. En effet, la narration dans le journal est le plus souvent actualisée par le présent: autrement dit, même en prétendant rapporter un événement passé, l'écriture opte pour le présent. L'effet ainsi obtenu dépasse la simple tentative de rendre plus «vivant» un événement passé. Elle nous transpose dans le moment de l'accomplissement de l'action mais en nous la présentant de l'intérieur en quelque sorte, sur le plan des pensées du personnage émergeant à ce moment. Tout comme nos pensées vagabondent, le récit exclut les frontières trop rigides entre l'individualité de parole, d'où les changements narratifs fréquents, par simple glissement.

Quelquefois, le discours narrativisé est subverti en discours direct par les marques d'oralité qui s'affichent à travers la répétition, par exemple, dans ce passage:

Le manteau de Nora gâché, abîmé, perdu. Et Nora, Nora, Nora qui est rousse et rieuse. Nora répètent le père et la mère. (183)

Dans ce procédé, comme dans d'autres similaires, on ne favorise pas la communion, l'identification entre les personnages, puisque Perceval nous retransmet l'événement avec distanciation, comme un automate qui reproduit et considère la scène à distance.

Dans cet extrait de son journal, il ne dira pas «mon père» ou «ma mère» et préférera l'article défini, comme simple moyen grammatical de désignation anonyme. C'est comme si la parole ne restait pas associée à l'intimité du personnage mais se trouvait toujours livrée au regard des autres.

Ainsi les discours intérieurs des personnages sont favorisés par rapport aux paroles et actes «réels». Mais paradoxalement, cette intériorité n'empêche pas la distanciation. Elle se construit dans les *Fous de Bassan* comme un mode de défense devant la parole coupable, compromettante, accusatrice. Chacun des personnages, à travers ses pensées, se déjoue du temps et de l'espace et perd parfois son individualité pour se voir à travers le jugement des autres.

Dans *Kamouraska*, *Les Fous de Bassan* et *Le Premier Jardin*, la fragmentation du récit et la multiplicité des voix sont mis en correspondance à travers, ce que nous avons appelé, la superposition des plans discursifs. La forme même de l'écriture renforce cet effet à coup d'ellipses de toutes sortes, mettant au premier plan des phrases tronquées dont l'agencement tient du souffle de la pensée indomptée, de la libre circulation des émotions et des discours. Mais à cette subjectivité exacerbée se superpose une distanciation: c'est comme si le personnage perdait le contrôle de son être, dominé par ses craintes, le jugement des autres ou encore par la conscience souillée. L'écriture d'Anne Hébert se résorbe dans ce paradoxe de subjectivité et de distanciation auprès duquel le déroulement du récit a un rôle important à jouer. En effet, ces trois intrigues - dont le dénouement, finalement, n'a qu'une importance relative - placent les personnages dans une quête de vérité qu'ils accomplissent plus ou moins activement. Pour nous, lecteurs, ces personnages nous sont présentés comme témoins d'une vérité et c'est à travers eux, et eux seuls, que nous pouvons accéder à la connaissance de la réalité. Mais ils constituent en même temps des obstacles dans cette quête - dont le lecteur est appelé à prendre le relais - par les crises d'identité que chacun traverse ainsi que par la crainte, les remords et le sentiment de persécution qui les assaillent, commandés, semble-t-il, par une pression sociale qui éclate dans les romans d'Anne Hébert. La fragmentation permet de voir le personnage et les motifs qui le font agir de l'intérieur avec les contradictions, les incertitudes et les retournements qui accompagnent ces êtres tourmentés par les discours autres qui ne cessent de parler en eux et à travers eux. Une telle superposition des plans discursifs ne sacrifie rien à la cohérence et, au contraire, se construit en élément essentiel de la trame narrative: elle constitue plutôt une stratégie du roman pour signifier que, pour qui se réclame du vrai, la vérité ne peut être que multiple tout comme la «faute» qui demande à être partagée collectivement et soumise au jugement des autres.

Notes

¹ Zarin Kassim développe cette problématique dans sa thèse, *Une analyse pragmatique de l'enchaînement des énoncés : une étude des romans d'Anne Hébert*, Université d'Ottawa, 1997.

² Nous optons pour une approche qui allie les travaux de M. Bakhtine avec les préoccupations discursives de la pragmatique, deux orientations complémentaires. De plus, on ne devra pas s'étonner de la présentation non chronologique des romans, car elle suit plutôt, comme nous le montrons en cours d'analyse, la dominance accrue d'une énigme qui chevauche la fragmentation des voix.

³ Ces préoccupations ont été présentées lors d'une communication présentée par Danielle Forget au C.I.E.F., Québec, 1994.

⁴ «Un jour je connaîtrai comme je suis connu. Tout sera clair dans la lumière du Jugement». *Les Fous de Bassan*, p. 47. On passe imperceptiblement du discours cité à celui pris en charge par le Révérend Jones. L'effet en est un d'identification : il parle comme la parole divine, il est l'autorité.

Bibliographie

- Authier-Révuz, Jacqueline. «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours». *DRLAV*, no. 26, 1982, p. 91-151.
- . «Hétérogénéité(s) énonciative(s)», *Langages*, no. 73, 1984, p. 98-111
- Benveniste, Émile, *Problèmes de la linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966
- Ducrot, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984
- Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, Collection, Poétique, 1981
- Forget, Danielle, *Figures de pensée, figures du discours*, Éditions Nota Bene, Québec, 2000, 186 p.
- Harvey, Robert, *Kamouraska d'Anne Hébert : une écriture de la passion, suivi de Pour un nouveau Torrent*, Montréal, HMH, 1982
- Kassim, Zarin, «Une lecture pragmatique de *Kamouraska* : Un roman de «stream of consciousness»?», *Études Littéraires*, Vol. 30, no1, automne 1998
- Kassim, Zarin, *Une analyse pragmatique de l'enchaînement des énoncés : une étude des romans d'Anne Hébert*, Université d'Ottawa, soutenue en 1997, non publiée
- Paterson, Janet, *Anne Hébert : architecture romanesque*, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 1985
- Thériault, Serge, *La quête de l'équilibre dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Hull, Asticou, 1980
- Whitfield, Agnes, *Le jeu illocutoire, forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Les presses de l'université Laval, 1987

Corpus étudié

- Hébert, Anne, *Kamouraska*, Paris, Seuil, Points, 1970
Les fous de Bassan, Paris, Seuil, 1982
Le premier jardin, Paris, Seuil, 1988

