

Article

« Une lecture pragmatique de *Kamouraska*. Un roman de "stream of consciousness" ? »

Zarin Kassim

Études littéraires, vol. 31, n° 1, 1998, p. 119-131.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501228ar>

DOI: 10.7202/501228ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



UNE LECTURE PRAGMATIQUE DE *KAMOURASKA*

Un roman de
« stream of consciousness » ?

Zarin Kassim

■ Cette étude se donne pour but de faire une lecture pragmatique de *Kamouraska* (1970) afin d'y relever les enchaînements principaux et leurs rôles narratifs et de démontrer comment une cohérence peut être établie dans l'écriture complexe de ce roman. Cette lecture permettra également de souligner la présence de divers procédés narratifs relevant des romans du « courant de conscience » (D. Cohn, p. 23).

Pour faire cette analyse, nous nous situons non pas selon la perspective restreinte et traditionnelle des rapports phrastiques et transphrastiques étudiés par les grammairiens, mais plutôt selon la nouvelle perspective, qui est celle de la pragmatique, des enchaînements qui se situent au niveau séquentiel et autour desquels s'articulent le discours suivi qu'est le texte littéraire. D'une part, cette étude s'inscrit dans le cadre des recherches entreprises par O. Ducrot selon la perspective de la pragmatique intégrée. L'épistémologie de ce courant est celle du discours considéré dans

sa dimension énonciative et interactive. Divers faits discursifs sont avancés qui entrent en ligne de compte lors de l'interprétation et de l'établissement des rapports entre les énoncés constitutifs du discours dans les micro-situations. Parmi ces faits, nous avons choisi la notion du non-dit, de l'implicite dans le discours et nous l'appliquons au discours suivi que le texte littéraire représente pour nous. D'autre part, cette analyse s'inspire des travaux de recherche des linguistes de l'École de Prague et fait appel, notamment, aux éléments proposés par B. Combettes qui entrent en considération pour la cohérence et la bonne formation du discours suivi.

Divers types de rapport tant implicites qu'explicites contribuent à la construction et au développement du discours suivi. Les liens implicites se créent par un processus de décodage que le lecteur doit accomplir à partir des informations explicites et implicites contenues dans les énoncés et leur cotexte, à savoir leur environnement lin-

guistique. Pour faire cette opération interprétative, le lecteur doit avoir recours à ses compétences linguistique et encyclopédique (voir Kerbrat-Orechionni). La compétence linguistique aide l'interprétant à faire des calculs inférentiels à partir des énoncés et de leur micro et macro-contexte, à savoir le contexte immédiat et le contexte global. Les inférences ainsi effectuées donnent lieu à un type de lien implicite que nous appelons « l'enchaînement par inférence ». Celui-ci fournit le lien manquant entre les différentes parties du discours et assure une continuité dans le texte.

L'intervention de la compétence encyclopédique du lecteur dans l'opération interprétative amène un autre type de rapport implicite que nous nommons « l'enchaînement par association ». Cette compétence encyclopédique se présente comme un savoir extralinguistique que l'interprétant possède et auquel il fait appel pour combler les liens manquants dans le texte. Pour cette étude, cette compétence est relative aux connaissances préétablies des procédés et des techniques narratives employés dans les romans du courant de conscience. Il s'agit particulièrement du procédé d'introspection qui est, en général, déclenché par trois éléments : les impressions sensorielles ayant trait à la vue, à l'ouïe, à l'odorat et au corps ; le souvenir des incidents vécus ou celui des paroles des personnages ; le hasard de l'imagination (voir Humphrey). L'inférence tirée en ayant recours à cette connaissance encyclopédique crée le lien manquant dans le texte.

Quant aux rapports explicites, ils peuvent se créer par « une progression thématique » à l'intérieur du texte (Combettes, p. 91). Cette progression se fait à partir des éléments connus (le thème) auxquels

s'ajoutent des nouvelles informations (les rhèmes). Une alternance du thème et des rhèmes fait progresser le texte et donne lieu à une progression thématique. Il peut y avoir une progression à thème constant qui se caractérise par la répétition du même thème (souvent les personnages) dans toutes les phrases, les rhèmes étant constamment différents ou une progression linéaire qui se concrétise par la reprise de rhème de chaque phrase sous forme de thème de la phrase suivante. Ces enchaînements assurent une cohérence et un lien formel entre les énoncés constitutifs du texte.

Les enchaînements dans *Kamouraska*

À la lumière des enchaînements proposés, nous avons procédé à une lecture de *Kamouraska*. Nous avons constaté la récurrence de quatre modes d'enchaînement : l'enchaînement par association, l'enchaînement par inférence, la progression linéaire et la progression à thème constant qui se transforme en une progression à thèmes multiples / alternés ou en une progression qui va du général au particulier. Ceux-ci s'entrecroisent souvent pour former la structure narrative complexe du roman. Ils possèdent également divers rôles narratifs et sémantiques et permettent d'établir une cohérence dans l'écriture. Commençons par l'enchaînement par association.

L'enchaînement par association

Cet enchaînement joue un rôle primordial dans le roman et contribue, en grande partie, à sa structure narrative complexe. Il permet l'intégration des pensées qui surgissent brusquement au cours de la narration des événements et amène des changements contextuels, à savoir des retours

en arrière, le retour au présent et des projections vers l'avenir du passé sans qu'ils soient marqués temporellement. Ce va-et-vient sert à représenter le fonctionnement désordonné de la conscience du personnage principal Mme Rolland. En citant Joyce et Woolf, chez qui on trouve la présence de ce mouvement, R. Humphrey constate ceci : « [...] the quality of consciousness itself demands a movement that is not rigid clock progression. It demands the freedom of shifting back and forth, of intermingling past, present, and imagined future » (Humphrey, p. 50). Rappelons que ces modifications sont souvent déclenchées par deux éléments considérés comme des catalyseurs dans le processus associatif qui se fait dans l'esprit du personnage : des impressions sensorielles et le souvenir des choses vécues. Quelquefois, les reprises lexicales viennent souligner ce processus associatif. La prise en compte de ces considérations aide le lecteur à comprendre les diverses incursions effectuées dans le déroulement chronologique du récit et fournit une cohérence dans le texte. Considérons, d'abord, des retours en arrière provoqués par le souvenir.

Le retour en arrière est souvent provoqué par le souvenir des événements passés vécus par Mme Rolland. Dans les romans du courant de conscience, les souvenirs les plus récents déclenchent de longs retours en arrière. Ainsi dans ce roman, le souvenir de la déposition des tantes et des bonnes, lors du procès du meurtrier au début du roman, serviront d'élément

déclencheur du discours remémoratif de Mme Rolland où il sera question des grandes étapes de sa vie passée et qui devient la seconde « macro-séquence narrative » (Adams, p. 59) du roman. Ce rappel est stimulé par le retour en esprit aux lieux où se sont produits les événements tels la maison de la rue Georges, celle de la rue Augusta, le manoir et le souvenir de noms des villages (p. 192-193, p. 195, p. 197, p. 202, p. 206¹) et l'auberge (p. 213) par où Georges Nelson est passé.

De cette manière, l'interprétation que fournit cet enchaînement démontre que les diverses étapes de la seconde macro-séquence du roman se passent au niveau de la conscience du personnage, laquelle devient le lieu central du texte comme dans les romans du courant de conscience. En un espace de quelques heures, plusieurs années de la vie passée défilent dans la conscience de Mme Rolland comme dans *Mrs. Dalloway* de Woolf où dix-huit ans de vie sont récapitulés en quelques heures (Humphrey, p. 100).

Par ailleurs, l'enchaînement par association assure l'insertion des faits passés au cours de la narration des pensées de Mme Rolland. Ce passage du présent au passé est parfois souligné par l'emploi des verbes au passé, mais souvent aucun changement temporel ne signale ce glissement. Ainsi, des faits passés, parfois sous forme de pensées hallucinatoires, qui ne s'éclaircissent que rétrospectivement, surgissent brusquement dans l'esprit de Mme Rolland par association, créant des effets de discontinuité. Ce genre d'association qui ne

1 Les chiffres entre parenthèses ici et dans le reste de l'article ainsi qu'après les citations en retrait renvoient aux pages du roman, *Kamouraska*, Seuil, Paris, 1970.

s'éclaire que très loin dans le texte relève, encore une fois, des traits des romans du courant de conscience où les associations ne pourront être établies que beaucoup plus tard dans le texte, (voir Humphrey). L'enchaînement qui procède par association, en fournissant une connaissance préalable des techniques et des événements aide le lecteur à comprendre ces brusques transitions.

Évoquons les faits passés provoqués par les impressions sensorielles. Dans l'exemple suivant, l'association engendrée par la sensation auditive (le bruit de la gouttière, la voix de M. Rolland et le bruit des sabots de cheval et de la charrette qu'entend Mme Rolland debout près de la fenêtre) crée des liens non énoncés entre la réalité du contexte présent :

La gouttière déborde et fait un bruit assourdissant. Dans la chambre au velours épais, aux meubles anglais, une voix d'homme s'enroue et marmonne quelque chose d'incompréhensible, au sujet de la gouttière. On entend, au loin, le pas lourd d'un cheval traînant une charrette. Il est deux heures du matin. Que peut bien faire cette charrette dans le désert de la nuit [...]. Les roues cerclées de fer tournent à angle droit, les sabots pesants et fatigués se rapprochent (p. 12)².

et le songe-souvenir ayant trait aux faits passés vécus par Mme Rolland :

Cheval et voiture vont déboucher, d'un instant à l'autre, sous mes fenêtres. [...] Un jour, une voiture, non, un traîneau plutôt. C'est l'hiver. Derrière moi le bruit des patins sur la neige durcie. [...] Le galop lourd des chevaux, attelés en paire. [...] Vivre à tout prix (p. 12-13).

Notons également la présence des reprises lexicales qui soulignent le processus associatif et qui tissent une continuité

dans le passage. La superposition de la réalité par le « songe-souvenir » (Ouellette, 1975, p. 257), qui est mise en valeur par ce mode d'enchaînement produit un « fade-out » (Humphrey, p. 49). Ce dernier constitue une technique cinématographique employée dans les romans de courant de conscience. Le cumul du songe et de la réalité peut être associé au procédé qui sert à capter à la fois la vie externe et interne du personnage dans les romans du courant de conscience.

En plus de la sensation auditive, l'impression visuelle fait surgir les pensées qui ont trait aux souvenirs passés. La vue des objets sur la commode dans la chambre de Léontine Mélançon où se repose Mme Rolland évoque dans l'esprit de cette dernière, « l'arsenal des vieilles filles pauvres » (p. 41), le souvenir des bonnes qui travaillaient dans la maison de Sorel. De plus, ces mêmes objets transformés en d'autres objets par l'imagination de Mme Rolland par la suite, rappellera « l'appareil des filles riches » (les tantes d'Elisabeth Tassy) dans l'esprit de Mme Rolland. Les pensées sur les bonnes et sur les tantes ainsi suscitées conduiront, ensuite, par une série d'associations au rappel des événements passés : d'abord le souvenir de quelques scènes avec les tantes, la mère et les bonnes dans la maison de Sorel, et puis, celui de la déposition de ces bonnes et de ces tantes durant le procès. Ce souvenir mènera par la suite au discours remémoratif de Mme Rolland. Aussi l'enchaînement qui procède par association entraîne-t-il, de cette

2 Pour chaque passage tiré de *Kamouraska*, c'est moi qui souligne.

façon, l'intégration de la seconde macro-séquence dans la première.

À l'opposé des exemples relevés où cet enchaînement insère un mouvement qui va du présent au passé, considérons des exemples où cet enchaînement amène un mouvement inverse, du passé au présent. Ce mouvement, qui marque les brèves incursions dans le monde du réveil à partir du monde de la rêverie, correspond à la reprise de la première macro-séquence narrative. Les impressions sensorielles démarrent, souvent, ce processus associatif.

Ainsi, dans le premier exemple, cet enchaînement souligne le bref retour au contexte de la maison de la rue Parloir (le présent), ce retour étant provoqué par le souvenir de la pluie dans la maison de Sorel (le passé) :

Des grandes gifles de *pluie* s'écrasent sur la vitre. [...] *Le bruit de gouttes d'eau* sur le toit des bardeaux. [...] Il faudrait faire réparer *la gouttière de la rue du Parloir*. Comment habiter *la campagne mouillée de Sorel, avec ce fracas de gargouille dans mon oreille*? Il faudrait aussi empêcher Florida d'aller et venir aussi lourdement du lit à la table de nuit. Heureusement que la respiration oppressée de Jérôme Rolland ne s'entend pas d'ici (p. 153) ;

alors que dans le second exemple, le souvenir de l'odeur du parfum ressentie dans la maison de Sorel provoque le retour à la maison de la rue du Parloir (le présent) :

Ah ! quel été de chaleur et d'orages ! Lorsque le soleil implacable se montre [...] *L'odeur des phlox !* Je retrouve *l'odeur des phlox !* [...] Les phlox sont en fleur dans le jardin, derrière la maison. *Leur parfum* monte jusqu'ici, m'entête et m'exaspère.

Anne-Marie se 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 (*à cause du parfum très fort*) pour la cérémonie [...]. Quel-

qu'un qui a une voix forte (cela vient du corridor) déclare qu'on viendra me chercher *en temps et lieu* (p. 162).

Après cette brève incursion de la première macro-séquence narrative, la seconde macro-séquence reprendra. D'ailleurs, le retour vers le passé s'amorcera, de nouveau, par association auditive (le souvenir de la voix prononçant une phrase) : « Quelqu'un qui a une voix forte (cela vient du corridor) déclare qu'on viendra me chercher *en temps et lieu*. J'habite ailleurs. Un *lieu* précis. Un *temps* révolu [...] » (p. 162-163).

Les reprises lexicales (marquées en italique) entre ces passages explicitent ce processus associatif. Ainsi, ce mode d'enchaînement, qui rétablit des liens non dits entre deux macro-séquences du récit ayant trait aux contextes différents, guide l'interprétation.

Outre ce va et vient entre le passé et le présent qu'il souligne, cet enchaînement déclenché par le souvenir permet d'introduire, paradoxalement des passages proleptiques durant la narration des pensées. Il s'agit de souvenirs ultérieurs vécus et associés à une étape de la vie qui se présentent, parfois, sous forme de pensées hallucinatoires à l'esprit de Mme Rolland, juste avant la récapitulation de cette étape de la vie passée. Ces souvenirs proleptiques intercalées, qui ne s'éclairent que rétrospectivement, brouillent la chronologie des événements racontés et participent à l'impression d'incohérence dans le texte, simulant les mécanismes de la conscience comme dans les romans du courant de conscience.

Durant le récit des événements passés constitutifs de la seconde macro-séquence narrative du récit, Mme Rolland, par le fait d'avoir vécu les événements, fait appel, par

association avec certains éléments de l'épisode récapitulé, à d'autres faits marquants qui se produiront ultérieurement. Ces faits ont souvent rapport avec les événements reliés au procès du meurtre d'Antoine. Leur insertion donne lieu à une série de collage au cours de la narration des événements, un genre d'« analepse via prolepse » (Genette, p. 118). Le mode d'enchaînement pratiqué facilite l'identification de ces passages proleptiques.

Ainsi, l'enchaînement par association aide le lecteur à différencier la récapitulation de la première rencontre entre Elisabeth d'Aulnières et Aurélie de celle des incidents ultérieurs ayant rapport avec ces mêmes personnages lors du procès (p. 61-62). De même, cet enchaînement reformule les liens non énoncés entre le souvenir des interventions d'Aurélié Caron adressées à Elisabeth Tassy et à Nelson où Aurélié évoque sa tentative d'empoisonner Antoine Tassy et le souvenir de la déposition ultérieure de la servante au manoir durant laquelle cette dernière raconte les conséquences de cette tentative d'Aurélié Caron sur Antoine Tassy (p. 189-190). Nous rencontrons, de cette façon, sous forme de collages cohérents, d'autres souvenirs proleptiques intercalés comme s'ils provenaient de la même situation d'énonciation. Et cet enchaînement en est grandement responsable.

Ces faits proleptiques sont provoqués quelque fois par des impressions sensorielles. Ce mode d'enchaînement rassemble comme dans les exemples précédents, à l'intérieur d'une micro-séquence (un chapitre), divers incidents séparés chronologiquement dans le temps en une sorte de collage. Dans l'exemple relevé,

l'assemblage des incidents ayant trait à différents moments du récit (le passé, le futur du passé et le présent) se fait par association aiguillonnée par la sensation auditive. Le rappel de la voix accusatrice de la belle-mère mettra en marche un réseau d'associations : « Elle me répond d'une voix à peine audible : " Vous savez bien qu'Antoine est mort. C'est vous qui l'avez tué " » (p. 232)

Cette voix sera vite remplacée par le souvenir de la voix du médecin, ce qui amènera sa déposition durant le procès du meurtre d'Antoine Tassy où il évoquera les coups de feu tiré :

J'entends *la voix du docteur Douglas*, médecin légiste, qui monte peu à peu. Devient de plus en plus précise et forte. Comme si ma présence au manoir avait pour effet de tirer *cette voix sèche* des ténèbres du temps où elle repose.

— Une des balles du pistolet est entrée au-dessus de l'oreille, sous le bord de la casquette, pénétrant à un pouce de profondeur [...].

Ensuite, la voix du médecin sera superposée à la voix qui récite « la prière des agonisants » dans la maison du Parloir à Québec :

Sancta Lucia, sainte Agnès et sainte Cécile ! Que *ces litanies* sont douces et apaisantes ! Dieu soit loué, je reconnais à présent la voix pure de ma fille Anne-Marie ! *Ceci se passe chez moi, dans ma maison de la rue du Parloir*. Je vais descendre immédiatement auprès de mon mari, Jérôme Rolland, pour l'assister jusqu'à la dernière minute [...] (p. 233).

Cette chaîne des voix amènera le souvenir de la voix de docteur Nelson :

La plus poignante et la plus prenante d'entre toutes les voix (son léger accent américain), tente pourtant de me retenir encore dans un pays de fièvre. Tu me supplies... de bien vouloir écouter ton histoire jusqu'au bout.

— Écoute bien, Elisabeth. J'ai mis Antoine debout, sur ses pieds, pour m'assurer qu'il était bien mort. Et il l'était, mort. Je te le jure ! (*idem*)

Le rappel de l'intervention déclenchera les pensées de Mme Rolland et mènera par la suite à la récapitulation d'un autre fait passé : la suite de l'histoire du meurtre d'Antoine Tassy, qui, telle que récapitulée par Elisabeth, sera fortement imprégnée des impressions sonores :

Le bruit de la première détonation sur le chemin du Roi se perd dans la neige épaisse qui tourbillonne. Dans *les sifflements du vent*. [...]. *Chantant à tue-tête* pour couvrir une plainte sourde, dans le fond du traîneau, sous les robes de fourrure.

La seconde détonation résonne très loin, dans l'anse. Un signe à peine. Comme un bateau en détresse qui s'éloigne sur le fleuve (p. 234).

Ainsi l'interprétation que fournit cet enchaînement (la sensation auditive guide la mémoire associative) rassemble divers épisodes chronologiquement séparés en une sorte de collage « cohérent » car ces épisodes ont trait à la mort d'Antoine Tassy et de Jérôme Rolland. De cette façon, ce mode d'enchaînement engendre une série d'« anachronies narratives » (Genette, p. 79) qui contribue à la complexité de l'écriture dans ce roman.

Ainsi, l'enchaînement par association amène au cours du récit une oscillation constante dans le temps effectuée par la conscience du personnage. De cette façon, il facilite le lecteur dans l'interprétation de la structure narrative complexe de ce roman. En outre, il nous sensibilise à la technique cinématographique employée dans les romans du courant de conscience du personnage. Cette technique se manifeste dans la fiction de la façon suivante : « the subject can remain fixed in space and his consciousness can move in time (-) the result is time (-) montage or the superimposition of images or ideas from one time on those of another » (Humphrey,

p. 50). Ainsi, dans notre texte, Mme Rolland reste figée dans la chambre de Léontine Mélançon et sa conscience activée par divers éléments voyage souvent dans le temps, créant « le montage » dont il est question et qui est mis en relief par cet enchaînement.

La progression linéaire

À l'opposé de l'enchaînement par association, la progression linéaire explicite les rapports associatifs qui se font dans l'esprit du personnage. Le lien formel qu'il établit se présente comme une reprise lexicale et fonctionne en tant que signe de « thought transferences » (Cohn, p. 286) comme dans les romans du courant de conscience. Cet enchaînement nous aide, de cette façon, à suivre le flux ininterrompu des pensées qui traversent l'esprit du personnage, donnant lieu à l'impression du personnage renfermé dans sa conscience et ses pensées. Aussi amène-t-il, imperceptiblement, des transitions de mode narratif (de la narration des événements à celle des pensées et vice-versa) et des transitions de contexte (du présent vers le passé ou du passé vers le futur du passé).

Ainsi, la progression linéaire souligne le passage des interventions aux pensées comme dans cet exemple-ci :

« Ne me regarde pas comme ça. Va-t'en. Va-t'en. Je suis un salaud... »

Un salaud ! Voilà comment il parle, mon jeune mari. *Un salaud* voilà ce qu'il est en vérité. Il avoue. C'est lui le coupable [...] (p. 83).

alors que dans l'exemple suivant, elle met en valeur la transition de la narration des événements à celle des pensées :

À la demande de Mme Tassy, James Wood, aubergiste de Kamouraska et le petit Robert Dunham domestique du manoir, sont assermentés auprès

du juge de paix. [...] Il n'y a qu'à suivre la route d'en bas, en direction de *Sorel*.

[...]

Sorel ! Voyez comme ce nom clair, transparent, limpide, vous atteint soudain en plein cœur, dame Caroline des Rivières Tassy ? (p. 236-237)

En outre, cet enchaînement, tout en marquant une continuité formelle, provoque un changement contextuel (du passé vers le futur du passé). Ainsi, au cours de la récapitulation de l'arrivée des mariés (Antoine et Elisabeth) au manoir de Kamouraska : « Voyez comme je me serre contre Antoine (une vraie chatte) lorsqu'il me présente à sa mère, debout sur le seuil du *manoir*, venue accueillir les jeunes époux » (p. 75) ; cet enchaînement amène des épisodes proleptiques : d'abord, le voyage de Georges Nelson, représenté par le syntagme « quelqu'un », en mission pour tuer Antoine Tassy : « *Le manoir*, quelqu'un demande où se trouve le manoir. Une voix d'homme, avec une pointe d'accent américain. C'est l'hiver [...] » (*idem*) et celui d'Aurélié Caron représentée par le syntagme « une fille aux cheveux crépus » vers le manoir également avec la même mission :

À l'auberge Dionne, une fille aux cheveux crépus (qui n'est pas du village) demande *le manoir*. Elle pose sa main sur la vitre gelée et gratte avec ses ongles, pour faire fondre le givre. Longtemps elle regarde dans la nuit, en direction du *manoir* (*idem*).

Cette progression linéaire entraînera, par la suite, les pensées de Mme Rolland, le syntagme « manoir » permettant à l'alter-ego de Mme Rolland d'adresser la parole à son ego : « *Le manoir*. Vous ne risquez pas grand-chose d'y retourner, Madame Rolland. Vous savez bien qu'il n'y a plus rien. Tout a brûlé [...] » (*idem*).

La progression linéaire marque, dans cet exemple, la transition du passé remémoré à un moment ultérieur dans le passé

et ensuite aux pensées sous forme d'un échange. Ce dernier n'est que la manifestation explicite de la division du moi entre l'ego et l'alter-ego du personnage. Ainsi se fait un dédoublement d'un locuteur qui met en scène la présence de deux énonciateurs. Cette tendance du personnage à se prendre pour un interlocuteur permet de représenter, de façon objective, avec la distanciation créée par l'emploi de « vous », les mouvements psychiques intérieurs du personnage, une technique innovatrice employée dans les romans du courant de conscience. Nous rencontrons souvent ce type d'échange dans le roman.

La reprise lexicale qui accompagne la progression linéaire signale un genre d'association « verbale » qui se fait dans la conscience du personnage. Ce genre d'association ne s'éclaire que très loin dans le texte comme dans les romans du courant de conscience où les associations ne pourront être établies que beaucoup plus tard dans le texte.

L'enchaînement par inférence

La narration des événements est constamment interrompue par le surgissement brusque des pensées des personnages. L'absence de rapport formel entre la narration des événements et celle des pensées produit des effets de rupture dans le texte. Ces derniers sont d'ailleurs soulignés par les changements énonciatifs amenés par la transition de *elle* à *je*, ce qui coïncide avec la transition du point de vue du narrateur omniscient à celui du personnage. Nous rencontrons souvent un mélange de discours intérieur avec la description du narrateur omniscient à l'intérieur des paragraphes ou entre les paragraphes. Ce genre

de mélange, qui crée des effets de discontinuité, s'apparente à la technique employée dans *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf et *To the Lighthouse* de James Joyce pour simuler les mécanismes de la conscience du personnage (voir Humphrey). D'ailleurs, soulignons la ressemblance marquée entre le début de *Mrs. Dalloway* de Woolf et celui de ce roman : la description du narrateur omniscient qui cède la place au monologue intérieur du personnage principal.

Le lecteur peut, guidé par l'enchaînement, faire des inférences à partir du micro-contexte du passage et établir une progression dans le texte. Ainsi, un lien de cohérence est construit par ce mode d'enchaînement entre les éléments suivants : d'une part la narration des événements et celle des pensées comme dans cet exemple-ci :

Elisabeth 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 ? [...]* (p. 28).

et, d'autre part, les interventions et les pensées comme dans cet exemple-là :

— Madame, vous ne tenez plus sur vos jambes. Il faut vous étendre un peu. Cela fait tant de nuits que vous ne dormez plus. Vous ne résisterez pas. Il faut vous étendre un peu.

Le docteur est de connivence avec Florida pour me chasser. Résister. Ne plus m'étendre. Renvoyer Florida et le docteur aussi. Rester seule au chevet de Jérôme Rolland [...] (p. 38).

Souvent, le lien implicite qui existe entre l'intervention et le discours intérieur est souligné par les reprises lexicales comme dans les exemples suivants :

— La sonnette de la porte d'entrée ? À cette heure-là ? Tu es folle !

Oui, je suis folle. C'est de la folie, se laisser emporter par un rêve [...] (p. 23).

— Écoute bien, Elisabeth. J'ai mis Antoine debout [...]. Et il l'était, mort. Je te le jure !

Inutile de jurer. Vois comme je frissonne. Je te crois, mon amour [...] (p. 233).

Au-delà des ruptures apparentes provoquées par ces pensées, ce mode d'enchaînement établit une continuité en fournissant des inférences qui aident le lecteur à interpréter les pensées comme étant telles à partir du micro-contexte du passage. La reprise de la narration des événements marque la fin du flot de ces pensées.

La progression à thème constant et ses variantes

Outre ces enchaînements qui soulignent les mouvements de la conscience du personnage, la progression à thème constant, qui est appuyée de temps en temps par la progression linéaire, qui se transforme parfois en une progression à thème alternés / multiples ou en une progression qui va du général au particulier et vice-versa, sert de fil conducteur à travers le texte et aide le lecteur à repérer les deux macro-séquences narratives du roman. Dans le premier cas, cet enchaînement, que nous désignons comme PT-1, suit les événements qui se produisent dans la maison des Rolland, « la rue du Parloir » à Québec tandis que dans le second cas, cette progression désignée comme PT-2 représente les événements relevant de la vie passée de Mme Rolland.

La PT-1 se construit à partir de la présence des personnages se trouvant dans la maison de la rue Parloir à Québec. Basé principalement sur la présence de Mme Rolland, le personnage principal et, épisodiquement, sur celle des personnages secondaires comme son mari M. Rolland et

leurs enfants, le médecin et Léontine Mélançon l'institutrice de ces enfants, ce mode d'enchaînement prend, souvent, la forme d'une progression à thème constant associée à Mme Rolland qui alterne avec la présence des personnages-thèmes secondaires. Il permet de suivre essentiellement deux éléments : la description du comportement non verbal de Mme Rolland, les actions qu'elle accomplit, les gestes qu'elle fait dans la chambre où se trouve son mari mourant, ses allées et ses venues dans la maison ; la description de son psyché, des mouvements psychiques intérieurs. Lorsque la première macro-séquence (l'histoire de Mme Rolland) sera suspendue après la huitième micro-séquence, au profit de la seconde (l'histoire d'Elisabeth d'Aulnières alias Tassy), cette progression, qui se singularise, par ailleurs, par le point de vue du narrateur omniscient, nous aidera à reprendre le fil de la première macro-séquence lorsque celle-ci sera réintroduite sporadiquement par la suite.

Par ailleurs, la cohérence thématique fournie par cet enchaînement rassemble tantôt le point de vue du narrateur omniscient et celui de Mme Rolland qui interviendra à quelques reprises (p. 162 et p. 246) tantôt le mode de l'« histoire » au début du roman et celui du « discours » dans le reste du récit (voir Benveniste). L'intervention narrative à laquelle cette PT-1 nous sensibilise, aide le lecteur à différencier la première macro-séquence narrative.

Nous verrons que, par contraste, la PT-2 se distingue par une « hétérogénéité énonciative » (Authier-Révuz). Elle s'associe aux diverses étapes événementielles relevant de la vie passée de Mme Rolland : 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 et le meurtre d'Antoine Tassy et le procès. De plus, elle établit une cohérence thématique à travers la pluralité de points de vue : Mme Rolland en tant que locutrice-narratrice observateur qui décrit les autres personnages-thèmes et qui fait ses commentaires ; Mme Rolland en tant que locutrice-narratrice participante ; Mme Rolland en tant que locutrice-narratrice omnisciente. Cette multiplicité d'instances locutrices contribue à produire un effet de décousu dans le texte qui se manifeste par des changements énonciatifs créés par l'intervention du pronom déictique « je » qui renvoie à diverses instances locutrices au cours de la description faite à partir de la troisième personne. Malgré cette impression de décousu, la cohérence thématique attestée par ce mode d'enchaînement permet au lecteur à construire une progression dans le texte.

En fonction du nombre de personnages participants aux événements, cette progression revêt diverses formes : une progression à thèmes multiples marquée par une pluralité de points de vue, une progression à thème constant désignée par un seul point de vue — celui de Mme Rolland en tant que locutrice-narratrice omnisciente, lors de la description d'un personnage-thème — une progression à thèmes alternés, lorsqu'il est question de deux personnages-thèmes, et une progression qui va du général au particulier pour démarquer certains épisodes.

La progression du général au particulier ou vice-versa

La progression qui va du général au particulier mérite l'attention dans la mesure

où ce genre de transition (du général au particulier) est caractéristique du mouvement qui contrôle le flux de conscience des personnages relevant des romans du courant de conscience. Cette oscillation entre le particulier et le général est perçue comme « un des traits les plus caractéristiques de la liberté d'association du discours monologique » (Cohn, p. 257). De plus, ce type de glissement est très caractéristique de l'écriture de Woolf (Weissman, p. 73). Dans notre texte, cette oscillation permet parfois la présentation des personnages et correspond, souvent, à la transition du discours intérieur à la narration des événements.

Ainsi, l'oscillation entre le général et particulier amène la présentation des servantes de Sorel, les tantes et les enfants de Mme Rolland : « les vieilles filles pauvres » / « des femmes minuscules en tabliers et bonnets blancs » se transformant en Aurélie Caron, Sophie Langlade, Justine Latour (p. 41), « mes tantes » en « trois petites lanouettes » (p. 44-45) et « les enfants de Mme Rolland » en Anne Marie, Nicolas, Eugène, Sophie, Eléonore etc. (p. 19-20). Dans le dernier exemple, le passage se distingue par la présence de deux points de vue différents : les pensées de Mme Rolland sur les enfants et la description selon le point de vue du narrateur omniscient des états d'âme de Mme Rolland par rapport aux enfants. L'intervention du narrateur omniscient au cours des pensées constitue, encore une fois, une variation de la technique employée dans les monologues intérieurs. Cette dernière, qui est souvent exploitée par les romanciers de langue anglaise tels Richardson, Joyce, Faulkner, et Woolf, est définie ainsi : « novelistic technique used for representing the psychique content and process of a

character in which an omniscient author describes that psyche through conventional methods of narration and description » (Humphrey, p. 33-34). Une telle technique s'avère nécessaire dans notre texte, non seulement pour représenter la psyché complexe de Mme Rolland mais aussi pour différencier la première macro-séquence narrative.

En outre, cette progression du général au particulier démarque les événements relevant du meurtre d'Antoine Tassy et du procès du meurtre. Les « témoins » de ces événements se présentent d'abord comme thème général pour se transformer ensuite en thèmes particuliers. Ces derniers amèneront la déposition de ces personnages-thèmes sous forme d'interventions qui suspendent, de temps en temps, cette progression. Ainsi, « des domestiques » réunis dans « l'auberge de Wood » qui évoquent la disparition d'Antoine Tassy et qui servent de thème général, on passe aux divers thèmes particuliers : des individus tels Robert, Blanchet de Saint-Denis, Wood, Bertrand Lancoignard, qui relataient, souvent sous forme de style direct, les incidents précédant la disparition d'Antoine Tassy. Leur présence établit un lien entre la partie narrative et les interventions (p. 226-229).

Par ailleurs, ce mode d'enchaînement tout en démarquant le souvenir des dépositions des témoins, amène des « prolepses répétitives » (Genette, p. 111). La transition dans ce cas atteste le passage du discours intérieur à la narration des événements. Les témoins des événements reliés au meurtre qui se présentent comme thème général font partie des pensées hallucinatoires de Mme Rolland et lorsque leurs noms seront précisés par la suite, ils se changeront en

thème particulier. L'introduction des thèmes particuliers entraîne des événements proleptiques ayant trait à la déposition des témoins durant le procès. Leur déposition prendra forme d'interventions qui interrompent le récit.

Ainsi, le thème général qui surgit brusquement au cours des pensées de Mme Rolland prend diverses formes, d'abord en tant que « habitants du bas du fleuve » dénonçant le passage d'un étranger à travers le village et ensuite comme « témoins ». Suivront les témoignages sous forme d'interventions des individus qui servent de thèmes particuliers — Bruno Boucher, Jean Baptiste Saint Onge, etc. (p. 206-207). De même, du thème général (les tantes), on passe à la récapitulation de la déposition de chacune d'entre elles (p. 44-45) alors qu'on passe du particulier (Aurélié, Sophie, etc.) au général (les bonnes de Sorel) (p. 43-44). Aussi cette variante s'interpose-t-elle au cours de la narration des événements ou de celle des pensées et détache, en une unité autonome, les événements liés au procès du meurtre et les présente comme des prolepses répétitives.

Dans la narration des pensées, la progression thématique, qui se manifeste souvent comme la progression à thème constant et comme la progression du général au particulier, rassemble les énoncés constitutifs du discours intérieur des personnages qui se présente sous diverses formes : le monologue intérieur qui se distingue souvent par une structure syntaxique hachée, le soliloque où le personnage adresse la parole directement à ce-

lui autour de qui ses pensées tournent, entraînant souvent des changements énonciatifs, les monologues intérieurs indirects et les échanges où le je s'adresse à *moi*. Il s'agit là des techniques employées dans les romans du courant de conscience pour représenter les mécanismes psychiques d'un individu. L'écriture présente un aspect très embrouillé. Cet effet est rehaussé, au cours des pensées, par la brusque apparition des faits passés et proleptiques qui ne s'éclairent que rétrospectivement. Cependant, la progression à thème constant et la progression qui va du général au particulier, souvent soutenues par d'autres modes d'enchaînements tels la progression linéaire, l'enchaînement par association et par inférence, nous aident à restituer des liens et à suivre le fil des pensées du personnage lorsque ces dernières tournent autour d'un autre personnage.

Ainsi, dotés de divers rôles narratifs et sémantiques, ces enchaînements qui se relayent dans ce roman aident le lecteur à reconstituer la cohérence du texte tout en nous sensibilisant à la présence des procédés employés par les romanciers de langue anglaise qui ont émancipé la voie de la forme romanesque. S'agit-il tout simplement d'une adaptation de ces techniques ou s'agit-il d'une tentative volontaire d'initier un mouvement littéraire dans la littérature québécoise en suivant la voie tracée par ces romanciers et en créant un roman québécois de « stream of consciousness » ? Nous soutiendrons plutôt la seconde hypothèse.

Références

- ADAM, Jean-Michel, « Types de séquences textuelles élémentaires », dans *Pratiques*, no 56 (1987), p. 54-79.
- AUTHIER-RÉVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité énonciative », dans *Langages*, no 73 (1984), p. 98-111.
- BENVÉNISTE, Émile, *Problèmes de linguistiques générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966.
- COHN, Dorrit, *la Transparence intérieure*, Paris, Seuil (Poétique), 1981.
- COMBETTES, Bernard, *Pour une grammaire textuelle, la progression thématique*, 2^e éd., Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1988.
- DUCROT, Oswald et al., *les Mots du discours*, Paris, Minuit, 1980.
- DUCROT, Oswald, *le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil (Poétique), 1972.
- HÉBERT, Anne, *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970.
- HUMPHREY, Robert, *Stream of consciousness in the modern novel*, Berkeley, University of California Press, 1962.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *l'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
- OUELLETTE, Gabriel-Pierre, « Espace et délire dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », dans *Voix et images*, 1(1975), p. 241-264.
- WEISSMAN, Frida S., *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Éditions A. G. Nizet, 1978.