

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	III
TABLE DES MATIÈRES	IV
REMERCIEMENTS	V
INTRODUCTION.....	1
Du système des genres et de l'hybridité générique.....	1
<i>Kamouraska</i> et <i>L'Amant</i> , romans poétiques ?	3
Le <i>Récit poétique</i> de Jean-Yves Tadié.....	4
État de la question.....	6
Objectif de recherche et méthodologie	12
PREMIÈRE PARTIE : <i>KAMOURASKA</i> ET <i>L'AMANT</i> AU PRISME DU <i>RÉCIT POÉTIQUE</i> DE JEAN-YVES TADIÉ	14
1. Poésie, prose, récit : système rhétorique et possibilité de synthèse.....	14
1.1. Évolution des termes : un survol.....	14
2. De la possibilité d'une synthèse.....	20
2.1. Frontières génériques et volonté de synthèse.....	20
2.2. Tadié et le récit poétique	21
2.3. <i>Kamouraska</i> et <i>L'Amant</i> au prisme du <i>Récit poétique</i> de Jean-Yves Tadié	24
SECONDE PARTIE : POUR UNE ÉTUDE DU STYLE DANS <i>KAMOURASKA</i> ET DANS <i>L'AMANT</i>	48
3. Le style du récit poétique selon Jean-Yves Tadié.....	48
3.1. La densité sonore	48
3.2. La « puissance imageante »	49
4. Le style du <i>Récit poétique</i> au banc d'essai	51
4.1. Le parallélisme dans <i>Kamouraska</i>	51
4.2. Le parallélisme dans <i>L'Amant</i>	56
5. La stylistique : quelques avenues pour une analyse du style	59
5.1. Étude du traitement de la langue dans <i>Kamouraska</i>	61
5.2. Étude du traitement de la langue dans <i>L'Amant</i>	75
CONCLUSION.....	89
BIBLIOGRAPHIE	100

INTRODUCTION

Les vrais poèmes sont les épiques et les dramatiques, [...], qui décrivent une ou plusieurs actions d'un héros. Les vers lyriques, sonnets, épigrammes et chansons ne méritent le nom de poème que fort abusivement.¹

Du système des genres et de l'hybridité générique

Tirée du dictionnaire Furetière de 1771, cette définition du terme « poème » n'est pas sans receler, pour le lecteur du vingt-et-unième siècle, sa part d'ironie. Comment contester de nos jours en effet l'appartenance du lyrique au domaine poétique ? La notice, qui porte à sourire, permet de mesurer le décalage dans la conception de la poésie d'hier à aujourd'hui. Elle met par le fait même en évidence la fluctuation du sens des termes génériques, le caractère mouvant du système qui les organise : il ne s'agit guère là « de purs termes analytiques qu'on appliquerait de l'extérieur à l'histoire des textes, mais [bien de termes qui] font, à des degrés divers, partie de cette histoire même.² » La théorie des genres se présente en ce sens comme un sujet d'interrogation constant. En témoignent les études sans cesse renouvelées sur son fonctionnement et ses frontières, des travaux de Gérard Genette ou de Jean-Marie Schaeffer à des parutions et colloques plus récents³.

Par ailleurs, tout en reflétant cette instabilité du système générique, la définition de Furetière en cristallise également l'une des clefs de voûte : quoique la perspective y soit inversée par rapport à notre perception contemporaine, la notice se trouve bel et bien à exprimer une opposition entre récit et poésie, opposition centrale de la

¹ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* [1771], cité dans Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti (Coll. Rien de commun), 1989, p. 67. Les données éditoriales relatives au *Dictionnaire universel* et la page où figure la notice ne sont pas spécifiées par Combe.

² Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Poétique), 1989, p. 65.

³ Nous pensons entre autres au colloque « Hybrid Genres/ L'hybridité des genres », organisé à l'Université de Caroline du Sud en avril 2016, à la journée d'étude intitulée « Le chevauchement des genres dans l'œuvre littéraire », qui s'est déroulée en 2015 à l'Université de Gafsa, ou encore aux ouvrages collectifs dirigés par Hélène Baby, *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan (Coll. Critiques littéraires), 2006, et par Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thirouin, *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005.

rhétorique des genres « qui a fini par s'imposer comme une évidence⁴ ». Or, quoique cette dichotomie semble attestée, on constate d'autre part l'existence – et même la persistance – d'une volonté de fusion de la poésie et du récit, dont l'une des manifestations sensibles reste sans contredit les « revendications » d'écrivains quant à leur pratique d'écriture et leurs prises de position par rapport au système rhétorique.

Il en va ainsi d'auteurs telles que Marguerite Duras et Anne Hébert. Duras n'affirme-t-elle pas qu'elle a « l'impression d'écrire des poèmes⁵ », qu'il « n'y a d'écrit que l'écrit du poème⁶ » ? Hébert ne soutient-elle pas, pour sa part, que « tout art, à un certain niveau, devient poésie⁷ » et que « la prose⁸ [n']est [qu']une autre forme poétique⁹ » ? Ces déclarations au sujet d'une hybridation potentielle du poétique et du narratif nous semblent soulever un point à éclaircir quant à la pratique de ces écrivaines, d'autant que, si Anne Hébert était une poète notoire, on ne connaît à Marguerite Duras, parmi le très grand nombre de textes qu'elle a publiés, aucun écrit qui se réclame explicitement du poème. Quelle que soit la place faite à la poésie (en tant que genre) dans l'ensemble de la production des auteurs, on voit se dessiner de part et d'autre un avis particulier sur une possible osmose entre récit et poésie. Mais quelles sont les modalités de cette irruption poétique dans des œuvres narratives ? Quels éléments textuels peuvent être à l'origine d'une hybridation entre poésie et récit ? C'est ce rapport entre deux « genres » donnés pour incompatibles que nous aimerions interroger à la faveur d'une étude croisée de textes narratifs d'Hébert et de Duras.

⁴ Dominique Combe, *op. cit.*, p. 10.

⁵ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras*, Paris, Seghers (Coll. Écrivains d'hier et d'aujourd'hui; 42), 1972, p. 168-169.

⁶ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur*, Paris, P.O.L., 1993, p. 218. Il convient néanmoins de nuancer ces propos : Duras, qui se méfiait de toute étiquette risquant de brider sa pratique, a, comme le rappelle Robert Harvey, « toujours refusé pour elle-même la qualification de poète ». (Robert Harvey, « Le poétique dans la théorie littéraire », dans Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey [dir.], *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 173.)

⁷ Anne Hébert, « Poésie, solitude rompue », dans *Œuvre poétique 1960-1990*, Montréal, Boréal (Coll. Boréal compact), 1992, p. 60.

⁸ Il nous semble que le terme « prose » doit ici être compris comme un synonyme employé par l'auteure pour désigner le récit, puisque Hébert l'utilise comme substitut pour le terme « nouvelles » (voir référence *infra*). Il s'agit donc moins ici d'une opposition entre prose et poésie qu'entre récit et poésie, opposition que refuse finalement Anne Hébert.

⁹ André Vanasse, « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. VII, n° 3 (printemps 1982), p. 441.

***Kamouraska* et *L'Amant*, romans poétiques ?**

Les romans *Kamouraska*¹⁰ et *L'Amant*¹¹, textes phares de la production des écrivaines, nous semblent pouvoir servir avantageusement une étude plus approfondie du sujet. D'autres textes durassiens ou hébertiens auraient certes pu se prêter à l'analyse que nous proposons. Si nous avons privilégié ces œuvres, c'est que celles-ci développent leur trame selon une place essentielle accordée à l'entreprise de remembrance¹². Or, nous croyons déceler, dans certains textes de Duras et d'Hébert, une corrélation entre cette « impression de poésie » et le thème de la mémoire. Il faut reconnaître que cette thématique ne caractérise pas exclusivement *L'Amant* et *Kamouraska* et qu'elle alimente d'autres textes hébertiens et durassiens. Toutefois, *L'Amant* nous paraît occuper un statut singulier au sein de la production de Duras, puisque la critique reconnaît volontiers à ce roman un caractère autobiographique¹³, ce qui indique selon nous une importance accrue de la thématique mémorielle. La trame de *Kamouraska*, pour sa part, s'élabore à même l'enchevêtrement des souvenirs de la narratrice¹⁴, à tel point que le récit premier semble essentiellement servir de support au développement du récit second, celui de la remembrance¹⁵.

¹⁰ Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil, 1970. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte par la seule mention K-, placée entre parenthèses et suivie du numéro de la page.

¹¹ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte par la seule mention A-, placée entre parenthèses et suivie du numéro de la page.

¹² Dans le cadre de notre étude, le recours au terme « remembrance » semble tout à fait indiqué, puisque ce substantif permet de conserver une hésitation quant à la volonté du sujet de se remémorer (à la différence d'un mot tel que « remémoration », qui suppose le désir du sujet de convoquer certains souvenirs). Ce terme paraît donc adéquat par rapport aux romans choisis, où les narratrices cherchent parfois à se rappeler certains événements passés, mais où d'autres fois les souvenirs semblent aussi se présenter à elles sans qu'elles l'aient souhaité. À ce titre, il nous semble que « remembrance » permet de conserver une ambivalence nécessaire entre souvenir voulu et fortuit.

¹³ À un degré plus grand que dans d'autres œuvres durassiennes comme, par exemple, le roman *Un barrage contre le Pacifique*, paru en 1950 (Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Éditions Gallimard, 1950.). S'il s'inspire lui aussi de l'enfance de Marguerite Duras en Indochine, il ne relève pas du même projet que celui qui préside à l'écriture de *L'Amant* : cette œuvre narrée au « je », quoique qualifiée de « roman » par l'éditeur, est de surcroît présentée par Duras, lors d'une entrevue avec Bernard Pivot, comme étant en adéquation avec sa vie passée. (Institut national de l'audiovisuel, *Marguerite Duras*, [en ligne]. <http://www.ina.fr/video/CPB84055480> [Site consulté le 1^{er} décembre 2014].) Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur cette question de l'autobiographie.

¹⁴ L'importance de la thématique mémorielle dans *Kamouraska* a été démontrée, notamment, dans le mémoire de maîtrise de Robert Harvey. (Robert Harvey, « Remémoration et commémoration dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1980.)

¹⁵ À la différence, par exemple, d'un roman tel que *L'enfant chargé de songes*, où la remontée des souvenirs contribue à une évolution identitaire du personnage principal, qui s'inscrit dans le récit

Par ailleurs, *Kamouraska* est donné par la critique comme le premier « vrai » roman d'Anne Hébert, qui survient après le court roman *Les chambres de bois*¹⁶. Ce dernier, paru en 1958, est encore très teinté de l'œuvre antérieure d'Anne Hébert, alors essentiellement composée de poèmes et de nouvelles. Après les *Chambres de bois*, Hébert fait notamment paraître en 1960 le recueil *Poèmes*¹⁷, ainsi qu'un recueil réunissant trois textes dramatiques, *Le temps sauvage*¹⁸, publié en 1967. C'est donc douze ans après la première œuvre romanesque que paraît *Kamouraska*, qui sera suivi par plusieurs autres romans. Ce positionnement particulier de l'œuvre dans la chronologie de la production hébertienne nous a semblé des plus intéressants dans le cadre d'un questionnement sur les frontières entre poésie et narration.

Enfin, notre étude croisée de *Kamouraska* et de *L'Amant* tient également à ce qu'il nous a semblé percevoir entre ces deux romans une forme de parenté esthétique, perception renforcée par une similitude au plan thématique, avec des thèmes comme ceux de la mort, du désir ou de la sauvagerie, pour n'en citer que quelques-uns.

Le Récit poétique de Jean-Yves Tadié

Afin de mener plus avant notre réflexion, il semble judicieux de nous tourner vers les travaux de Jean-Yves Tadié, qui a tenté de cerner les modalités de l'hybridation entre narration et poésie dans son essai *Le récit poétique*¹⁹. Il s'agit là d'un ouvrage qui a été publié en 1978, puis réédité en 1994, et dont les conclusions ont inspiré les

premier. (Anne Hébert, *L'enfant chargé de songes*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.) Au sujet de cette transformation identitaire, voir Jaap Lintvelt, « Le début et la fin de *L'enfant chargé de songes* d'Anne Hébert », dans *Voix et Images*, vol. 33, n° 1 (automne 2007), p. 131-143.

¹⁶ Anne Hébert, *Les chambres de bois*, Paris, Éditions du Seuil, 1958.

¹⁷ Anne Hébert, *Poèmes*, Paris, Éditions du Seuil, 1960. Il s'agit là d'une réédition du recueil *Le tombeau des rois* (publié pour la première fois en 1953), réédition augmentée d'un nouvel ensemble de poèmes, intitulé *Mystère de la parole*.

¹⁸ Anne Hébert, *Le temps sauvage*, suivi de *La mercière assassinée* et des *Invités au procès*, Montréal, HMH (Coll. L'Arbre), 1967.

¹⁹ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard (Coll. Tel), 1994 [1978]. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte par la seule mention T-, placée entre parenthèses et suivie du numéro de la page.

analyses de nombreux chercheurs. Le récit²⁰ poétique, soutient Tadié, « est un phénomène de transition entre le roman et le poème » (T-7), qui fait que l'on doit, pour l'analyser, « tenir compte [...] des techniques de description » (T-7) de chacun des deux genres. Mais plus encore : le modèle de Tadié accorde une place toute spéciale au rêve, qui constituerait un terreau fertile pour le genre du récit poétique, en ce qu'il donnerait lieu à une réinterprétation d'événements advenus. Cette réinterprétation serait propre à engendrer une forme de poésie. À cette importance du rêve dont parle Tadié, nous voyons un équivalent dans la thématique mémorielle qui irrigue les romans de Duras et d'Hébert : au prisme de la mémoire, les faits seraient revisités d'une manière particulière, qui favoriserait l'irruption du poétique²¹.

Le modèle établi par Tadié est cependant historiquement situé : sans nier l'existence de récits poétiques contemporains, le chercheur s'est concentré sur des écrits parus avant 1960 dont le caractère poétique témoigne selon lui d'une volonté de rupture avec l'esthétique du roman réaliste. En ce sens, et considérant, au-delà de l'intervalle temporel ciblé par Tadié, la publication de textes narratifs donnés explicitement pour poétiques ou bien perçus par la critique comme tels, il semble justifié de s'interroger sur les modalités du poétique dans des récits postérieurs à ceux qu'analyse le chercheur. Les deux œuvres choisies favoriseront une telle investigation : *Kamouraska* et *L'Amant*, parus respectivement en 1970 et en 1984, appartiennent bien à cette période « du texte "moderne" » (T-6) que délaisse Tadié. Le postulat d'un caractère poétique de ces œuvres autorise par conséquent une réflexion sur les limites du modèle proposé. *Le Récit poétique* de Jean-Yves Tadié se prête-t-il tout aussi bien à l'étude de textes de la seconde moitié du XX^e siècle ? Quels aménagements proposer, le cas échéant ? Telles sont les questions secondaires qui sous-tendent notre démarche.

²⁰ « Récit » est entendu par le chercheur non pas comme genre littéraire, mais comme acte de narration. Cet emploi permet de souligner l'aspect narratif de manière plus évidente que ne le permettrait le recours au terme « roman ».

²¹ Du reste, il faut noter que le songe n'est pas absent de *Kamouraska* et qu'il sert précisément de vecteur à l'entreprise de remembrance. Quoique nous nous intéressions surtout à la thématique mémorielle, en ce qu'elle est constitutive de la trame du récit et motive ce dernier, nous sommes consciente de la présence du rêve et en tiendrons compte, bien que dans une mesure moindre.

Par le fait même, cette recherche permettra d'envisager sous un angle nouveau les romans *Kamouraska* et *L'Amant*, deux œuvres très connues, primées²², portées au cinéma²³ et analysées, de surcroît, dans de multiples perspectives.

État de la question

Ainsi, parmi les différentes approches utilisées pour appréhender les œuvres d'Anne Hébert, il faut d'abord mentionner les analyses féministes, narratives ou psychanalytiques qui en ont été réalisées²⁴. Les figures féminines présentes dans l'ensemble des romans hébertiens, entre autres, ont beaucoup retenu l'attention des critiques. Des chercheurs ont aussi étudié les liens entre la société fictive des romans et la société réelle. *Kamouraska*, en particulier, a été envisagé sous ce rapport²⁵. Plusieurs travaux se sont intéressés à la représentation et à la place de la femme dans la société du roman. Quelques-uns ont vu dans la représentation particulière des héroïnes une prise de position féministe de l'auteure²⁶; d'autres, plus prudents, y ont décelé la marque d'une quête identitaire féminine²⁷. Des études intéressantes ont également été effectuées dans des perspectives thématique et mythocritique²⁸. En ce qui concerne l'œuvre de Marguerite Duras, elle a, elle aussi, été abondamment étudiée, notamment selon une approche inspirée de la psychanalyse²⁹, mais aussi à

²² *Kamouraska* a remporté le Prix des libraires 1971, *L'Amant*, le Goncourt 1984.

²³ *Kamouraska* en 1973 (Claude Jutra [réalisateur], *Kamouraska*, Montréal, Les Productions Carle-Lamy/ Parc Film/ U.P.F., 1973, 120 min.) et *L'Amant* en 1992 (Jean-Jacques Annaud [réalisateur], *L'Amant*, Renn Productions/ Burrill Productions/ Films A2, 1992, 103 min.).

²⁴ Plusieurs d'entre elles, parues dans la revue *Voix et Images*, ont été réunies dans un ouvrage dirigé par Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin. (Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin [dir.], *Anne Hébert en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec/ Voix et Images [Coll. De vives voix], 2006.)

²⁵ Notons entre autres exemples l'article d'Emile J. Talbot, « The Signifying Absence : Reading *Kamouraska* Politically », dossier « Writing & Cultural Values », dans *Canadian Literature*, n° 130 (automne 1991), p. 194-200.

²⁶ On pensera notamment à l'ouvrage d'Anne Ancrenat, *De mémoire de femme. « La mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Nota bene (Coll. Littératures), 2002. Son argumentaire se développe autour de l'étude de sept romans hébertiens, dont *Kamouraska*.

²⁷ C'est le cas de l'article de Marie-Hélène Lemieux, « Pour une sociocritique du roman *Kamouraska* d'Anne Hébert », dans *Voix et Images*, vol. 28, n° 3 (printemps 2003), p. 95-113.

²⁸ Songeons par exemple à l'étude de Denis Bouchard, *Une lecture d'Anne Hébert. La recherche d'une mythologie*, Montréal, Hurtubise HMH (Coll. Cahiers du Québec), 1977. Mentionnons également la monographie d'Adela Gligor, *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2014.

²⁹ Par exemple dans une étude menée par Madeleine Borgomano, *Duras : Une lecture des fantasmes*, Petit-Rœulx, Cistre (Coll. Cistre essais), 1985, ou bien dans la monographie de Marcelle Marini, *Territoires du féminin*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

partir d'une perspective centrée sur le mythe³⁰. Compte tenu de la nature pluridisciplinaire de l'œuvre durassienne, on dénombre également divers travaux portant sur les contaminations entre les différentes constituantes de sa pratique³¹. Dans le cas spécifique de *L'Amant*, on s'est énormément attardé à la part d'autobiographie du roman, qui le relie à des textes durassiens antérieurs³². Enfin, tout comme dans le cas de *Kamouraska*, les critiques se sont intéressés au discours de Duras sur le féminin et aux figures féminines présentes dans *L'Amant*³³.

Un rapprochement a été effectué à quelques reprises entre certaines œuvres des deux auteures. Ces études comparées se basent essentiellement sur la similitude existant entre plusieurs textes durassiens et hébertiens quant au traitement des thèmes (l'isolement, l'amour, la révolte, le double ou le miroir, les éléments [surtout par rapport à leur nature indomptable], le désir, etc.). D'autres ressemblances issues du contexte d'écriture et de l'énonciation permettaient de dégager, de l'avis de certains, une vision de la société, du monde, voire de la condition féminine ou de la situation de l'écrivaine francophone³⁴. Enfin, des chercheurs ont pressenti une similitude esthétique entre certains textes de Duras et d'Hébert et se sont livrés à une analyse

³⁰ Nous donnons ici l'exemple d'un article de Sandrine Rabosseau, « Duras démiurge ou la création d'une mythologie familiale », dans Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice [dir.], *Les lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 243-268.

³¹ C'est le cas par exemple de la thèse de doctorat de Julie Beaulieu, qui envisage l'œuvre durassienne dans une perspective interdisciplinaire et intermédiaire. (Julie Beaulieu, « L'entrécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras. Texte, théâtre, film », thèse de doctorat en littérature comparée, Montréal, Université de Montréal, 2007.)

³² Spécialement aux romans du « Cycle du Barrage » (aussi appelé « Cycle indien »), qui désigne les textes inspirés de l'enfance de Duras en Indochine. (*Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Éditions Gallimard, 1950; *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984; *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.)

³³ Nous prenons ici l'exemple de la monographie de Kelsey Lee Haskett, élaborée à partir de l'analyse de dix romans durassiens, dont *L'Amant*. (Kelsey Lee Haskett, *Dans le miroir des mots. Identité féminine et relations familiales dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*, Birmingham, Summa Publications, 2011.) Signalons également l'étude de Trista Selous, qui conclut à la reconduction des stéréotypes féminins dans l'œuvre durassienne. (Trista Selous, *The Other Woman. Feminism and Fertility in the Work of Marguerite Duras*, New Haven/ London, Yale University Press, 1988.)

³⁴ Voir notamment Mbaye Diouf, « L'énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone : Anne Hébert, Aminata Sow Fall, Marguerite Duras », thèse de doctorat en littératures francophones, Québec, Université Laval, 2009.

croisée de leurs œuvres³⁵, sans toutefois aborder la dimension poétique qui s'ajoute, à notre sens, à la dimension narrative.

D'autre part, l'allusion plus ou moins explicite au poétique est fréquente pour qualifier certains écrits durassiens et hébertiens, dont *L'Amant* et *Kamouraska*. Pour ce qui est d'Anne Hébert, considérant l'importance que l'auteure accordait à la poésie, on conçoit aisément que certains chercheurs se soient intéressés à la possibilité d'une hybridation générique dans ses œuvres, quoique la question ait été abordée dans un nombre relativement restreint de travaux. Jacques Blais, par exemple, affirme que « la musicalité de la parole, à savoir le rythme, les reprises et les jeux de sonorités, a été peu étudiée, [alors qu'il s'agit d'un] élément pourtant capital de la magie verbale, et capital pour Hébert elle-même³⁶ ». Le chercheur n'étudie toutefois pas plus avant cette question.

D'autres travaux vont plus loin dans cette voie, à commencer par un numéro des *Cahiers Anne Hébert* consacré aux dimensions poétiques de l'œuvre de l'auteure. La problématique du dossier se fonde sur la certitude que « [l]a poésie est au cœur de l'œuvre d'Anne Hébert, comme en témoigne la critique qui privilégie souvent cet aspect de son univers, qu'il soit romanesque ou poétique.³⁷ » Ce numéro, s'il atteste de la présence du poétique dans l'ensemble de l'œuvre hébertienne, est néanmoins surtout centré sur les figures du poète qui s'y manifestent, plutôt que sur le traitement de la langue, aspect qui, à l'instar de Jacques Blais, nous semble crucial. En effet, si la publication affirme la présence du poétique dans la prose hébertienne, son propos se tient cependant résolument éloigné des « questions génériques » et des

³⁵ Voir notamment Jennifer Willging, *Telling Anxiety: Anxious Narration in the Work of Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nathalie Sarraute and Anne Hébert*, Toronto, University of Toronto Press, 2007. Voir aussi Catherine Leclerc, « Transports amoureux, relations interculturelles, parcours identitaires et parcours narratifs dans *Kamouraska*, *L'Amant*, *Moon Palace* et *Volkswagen Blues* », mémoire de maîtrise en littérature comparée, Montréal, Université de Montréal, 1998.

³⁶ Jacques Blais, « Lire *Mystère de la parole* d'Anne Hébert », dans *Parmi les hasards. Dix études sur la poésie québécoise moderne*, Québec, Éditions Nota bene (Coll. Visées critiques), 2001, p. 259.

³⁷ Nathalie Watteyne [dir.], dossier « Dimensions poétiques de l'œuvre d'Anne Hébert », dans *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 5 (2004), quatrième de couverture.

« composantes rythmiques et métaphoriques, ou [des] critères thématiques et formels qui [y] renverraient.³⁸ »

En ce qui a trait de manière plus spécifique à la poéticité du roman *Kamouraska*, on retiendra ce passage de l'introduction du deuxième tome des *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, qui précise que dans *Kamouraska*, « la forme romanesque, plus qu'un cadre fixe, reste ce champ de potentialités qu[e l'auteure] a commencé à explorer avec [*Les chambres de bois*]³⁹ », ce dernier ouvrage étant envisagé comme « encore teinté d'onirisme et de poésie⁴⁰ ». C'est dire qu'Hébert développe l'œuvre narrative qu'est *Kamouraska* avec un souci non exclusivement narratif. Le passage suivant est encore plus explicite : on y affirme que, dans *Kamouraska* comme dans *Les chambres de bois*, « Anne Hébert a le souci de se conformer aux règles de la prose tout en liant poésie et expression romanesque[, et qu'en] se basant sur un fait divers pour élaborer son deuxième roman, Anne Hébert ne s'éloigne pas de son projet esthétique.⁴¹ » Ainsi, si Anne Hébert « tire profit, bien plus que dans *Les chambres de bois*, des nouvelles techniques de narration mises en place [...] par le Nouveau Roman[, si] tout le texte nous amène, par de longs détours sans doute, à une compréhension parfaite de l'histoire racontée⁴² », cela n'empêche pas que son « style très personnel ne se laisse pas du tout diluer dans la technique romanesque.⁴³ » En somme, quoiqu'il s'agisse du « roman le plus réaliste écrit par Anne Hébert, construit autour de faits authentiques présentés avec un luxe de détails à la façon des grands romans du XIX^e siècle[, on] y retrouve [également] la manière poétique [de l'auteure]⁴⁴ ».

³⁸ *Ibid.*, p. 4.

³⁹ [S. n.], « Introduction », dans Anne Hébert, *Œuvres complètes d'Anne Hébert. II. Romans (1958-1970)* : « *Les Chambres de bois* », édition établie par Luc Bonenfant, suivi de « *Kamouraska* », édition établie par Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, (Coll. Bibliothèque du Nouveau Monde), 2013, p. 23.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

⁴² André Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses universitaires d'Ottawa (Coll. Œuvres et auteurs), 2000, p. 110.

⁴³ [S. n.], « Introduction », dans Anne Hébert, *Œuvres complètes d'Anne Hébert. II. Romans (1958-1970)*, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁴ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 315.

Cette question d'une importance transversale de la poésie dans l'œuvre d'Hébert, tous genres confondus, semble en outre occuper une place importante dans les études hébertiennes actuelles. En témoigne l'appel à communications du colloque international « Anne Hébert, le centenaire », prévu pour juillet 2016. Les organisateurs ont vu, dans la célébration du centième anniversaire de naissance de l'écrivaine, l'occasion de réfléchir à ce qui fait la cohérence de l'œuvre : dans cette perspective, le questionnement relatif à « l'originalité du style d'Anne Hébert » et à la manière dont l'écrivaine « reste [...] poète, même en prose⁴⁵ » est présenté comme une ligne conductrice, un axe de réflexion permettant selon les spécialistes de lier entre elles de manière évidente les différentes parties du corpus hébertien. Il faut d'ailleurs en convenir, le fait d'affirmer la présence d'un « souffle poétique » dans le texte hébertien n'a rien de bien surprenant : comme en attestent les propos de la critique et les réflexions de certains chercheurs, on accepte aisément ce postulat, qui fait presque figure d'évidence, pour peu que l'on sache la vocation de poète de l'écrivaine. C'est ce qui explique que ces considérations sur la prégnance de la poésie ne se limitent pas à l'analyse des seuls poèmes, et que l'on s'interroge tout autant sur la « relation [entre la poésie d'Hébert et] ses romans et son théâtre⁴⁶ ».

Mentionnons finalement une étude menée par Adela Gligor sur « [l']identité poétique de la prose d'Anne Hébert⁴⁷ ». Cette analyse se situe certainement au plus près de celle que nous entendons conduire. Cependant, dans la mesure où la chercheuse s'intéresse principalement à la question du rythme et de la métaphore, notre approche se distinguera de la sienne, en raison notamment de la diversité des vecteurs de poéticité potentiels qui seront considérés.

La qualification de « poétique » peut sembler, de prime abord, moins évidente pour ce qui est des textes de Marguerite Duras, l'auteure n'ayant jamais vraiment écrit de

⁴⁵ Christiane Bisson, Yvette Francoli, Patricia Godbout, *et al.*, « Appel à communications. Anne Hébert, le centenaire », [en ligne]. <http://colloquiannehebert.event.usherbrooke.ca/> [Site consulté le 14 avril 2015].

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ Adela Gligor, « L'identité poétique de la prose d'Anne Hébert », dossier « Filiations. Anne Hébert et Hector de Saint-Denis Garneau », dans Nathalie Watteyne [dir.], *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 7 (2007), p. 127-142.

poèmes. Et pourtant, ici encore, la critique fait état de ce que Madeleine Borgomano définit comme une impression indéniable « d'effet-poésie⁴⁸ » éprouvée à la lecture d'œuvres durassiennes. Pensons, entre autres exemples, au collectif *Marguerite Duras. La tentation du poétique*⁴⁹. L'ouvrage réunit plusieurs collaborations réfléchissant aux modalités du poétique chez Duras et s'interrogeant « sur cette rencontre, spécifique de la production durassienne, du romanesque et/ou du narratif et du poétique⁵⁰ ». Divers textes de l'écrivaine y sont analysés du point de vue de la mise en voix du poétique, du travail de la langue et de la place du poétique dans la théorie littéraire. Reconnaisant que Duras a élu « le territoire du récit [comme base de la recherche scripturale]⁵¹ », Bernard Alazet mentionne que ce dernier laisse « pourtant affleurer la présence diffuse, souvent à peine esquissée, parfois plus nettement déclarée, de ce qui relèverait davantage d'une scansion poétique⁵² ». Il faut noter toutefois que les collaborations qui constituent l'ouvrage ne s'attardent pas au cas de *L'Amant*⁵³.

Autres marques irréfutables d'une impression de poésie chez Duras : les propos d'Alain Vircondelet au sujet de *L'Amant*, qui se trouvent dans une biographie qu'il fait de l'auteure :

Tout est dit en mots très simples, très courts, des mots qui "courent", comme elle veut qu'ils se déploient à présent, dans cette urgence de la trace entr'aperçue, *jusqu'à ce que le récit devienne à son propre insu poème, chant lyrique.*⁵⁴

Le chercheur Mbaye Diouf abonde en ce sens :

L'Amant [...] ramène [certaines dates marquantes de la vie de Duras] à la mémoire, s'arrêtant sur certaines, revenant sur d'autres, liant les unes aux autres. Ces souvenirs de

⁴⁸ Madeleine Borgomano, « Une écriture "de nature indécise" », dans Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey [dir.], *op. cit.*, p. 19.

⁴⁹ Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey [dir.], *op. cit.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁵¹ *Id.*

⁵² *Ibid.*, p. 13.

⁵³ Cette abstention est assez surprenante, s'agissant d'un roman aussi célèbre et marquant un tournant aussi important dans la production durassienne. Elle témoigne, à notre sens, de la grande influence qu'a eue la critique autobiographique de l'œuvre : tout se passe comme si ce rapport à la vie réelle de Duras éloignait le roman d'une possible analyse du poétique. Notre pensée rejoint à cet égard celle de Mbaye Diouf, pensée que nous précisons en page suivante (voir référence à la note 55).

⁵⁴ Alain Vircondelet, *Duras*, Paris, Éditions François Bourin, 1991 p. 237. C'est nous qui employons l'italique.

vie sont évoqués à la première personne, comme pour donner plus de légitimité et plus d'authenticité au récit, *malgré une stylisation et une poétisation évidentes*.⁵⁵

Diouf, développant son propos, insiste sur l'importance du traitement du langage, qui lui paraît fondamental pour envisager *L'Amant* :

À la parution du roman, le public et une bonne partie de la critique sacrifient au jeu de l'illusion référentielle et identifient l'œuvre à une histoire originale, proche du vécu commun, audacieuse et émouvante par ses révélations. Dans l'euphorie générale, public et critique passent sous silence *toutes les subtilités scripturales du texte*. Or, il nous semble qu'il s'agit là d'un oubli majeur, car *L'Amant* articule aussi tous les fondamentaux de l'écriture durassienne. Non dans l'aveu, mais dans la suggestion, non dans le biographique dépouillé, *mais dans le romanesque recomposé*.⁵⁶

Au-delà de l'écriture de poèmes *stricto sensu*, on s'aperçoit que la poétisation est perçue par plusieurs critiques comme caractéristique *évidente* de l'écriture durassienne, et ce, même lorsque les écrits se situent hors des frontières « convenues » du genre poétique. Dès lors, dans le cas de Duras comme dans celui d'Hébert, les catégories génériques, du fait de leur rigidité, paraissent impuissantes à rendre compte avec justesse de l'objet littéraire, impression que viennent conforter les propos des auteures.

Objectif de recherche et méthodologie

En ce sens, notre but ici n'est pas de circonscrire les œuvres à l'intérieur du système des genres, ou bien d'en discuter l'appartenance générique. Il s'agit plutôt d'une tentative de fonder par l'analyse ces « intuitions de lecture, [cet] effet-poésie incontestable⁵⁷ » dans *Kamouraska* et *L'Amant*, à l'aune du modèle du récit poétique proposé par Jean-Yves Tadié. À ce titre, ce sont essentiellement les aspects formels des romans choisis qui retiendront notre attention.

Dans cet esprit, nous nous proposons, en première partie, d'effectuer un survol de l'histoire de la rhétorique des genres, en nous rapportant aux travaux de Gérard Genette et de Dominique Combe. Ces jalons nous permettront de mettre en

⁵⁵ Mbaye Diouf, *op. cit.*, f. 216. C'est nous qui employons l'italique.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 217. Nous envisageons pour notre part cette « recomposition du romanesque » comme une poétisation, dont nous nous efforcerons de démontrer les modalités par l'analyse. C'est nous qui employons l'italique dans cet extrait.

⁵⁷ Madeleine Borgomano, « Une écriture "de nature indécise" », *loc. cit.*, p. 19.

perspective frontières génériques et tentatives de synthèse entre récit et poésie, et d'introduire à ce titre le modèle synthétique proposé par Tadié dans *Le récit poétique*. À la lumière des conclusions du chercheur, nous nous livrerons à un examen des composantes du récit dans *Kamouraska* et *L'Amant*. Seront ainsi successivement étudiés la structure, les personnages, l'espace et le temps, afin de voir comment ces aspects se présentent dans les œuvres⁵⁸ et d'évaluer ce que leur traitement doit à l'irruption du poétique.

À partir des constats effectués, nous développerons une seconde partie, où la poésie sera traitée à travers la question du style, entendu ici comme traitement de la langue, et non comme « manière » propre d'un écrivain. Nous prendrons appui, pour ce faire, sur les préceptes des stylisticiens Georges Molinié, Anne Herschberg-Pierrot et Catherine Fromilhague. À l'issue de notre démarche, nous devrions être à même de formuler quelques aménagements par rapport au modèle de Tadié, et d'énoncer une hypothèse sur ce qui peut être à l'origine d'une lecture poétique de ces œuvres fondamentalement narratives que sont *Kamouraska* et *L'Amant*.

⁵⁸ Nous nous écartons sciemment de l'examen de la thématique onirique auquel se livre Tadié dans son essai, dans la mesure où nous privilégierons plutôt, comme nous l'avons expliqué déjà, le thème de la mémoire. Du reste, notre analyse tiendra compte de ces deux thèmes tout au long de l'étude des composantes du récit. Une étude thématique isolée aurait ainsi été, à notre sens, quelque peu répétitive. De même, quoique Tadié y consacre une partie de son essai, nous ne nous livrerons pas à une analyse mythocritique de *Kamouraska* et de *L'Amant*, de telles études ayant déjà été réalisées ailleurs. Notre conclusion sera toutefois l'occasion de revenir sur les liens entre mythe et récit poétique.

PREMIÈRE PARTIE

KAMOURASKA ET L'AMANT AU PRISME DU RÉCIT POÉTIQUE DE JEAN-YVES TADIÉ

1. Poésie, prose, récit : système rhétorique et possibilité de synthèse des genres

Avant d'entamer l'étude de l'hybridation entre narration et poésie chez Anne Hébert et Marguerite Duras, il paraît utile de faire le point sur deux notions qui se présentent comme les lignes de force de notre étude. Poésie et récit sont en effet à commenter, les deux termes pouvant sembler de prime abord peu compatibles, voire foncièrement antinomiques. Tantôt associés, tantôt opposés au fil des époques, ils renvoient à une réalité fluctuante. Un bref survol de ces variations et de notions connexes permettra de problématiser la question de l'appartenance générique et d'en montrer la complexité et les écueils.

1.1. Évolution des termes : un survol

Le problème initial a trait au terme poésie, dont la signification varie grandement au fil du temps. Le mot est issu du terme grec « poiêsis », qui signifie « création ». Poésie désigne ainsi, durant l'Antiquité (puis jusqu'à l'âge classique), ce que l'on appellera, à partir du XIX^e siècle, la littérature. Il faut cependant noter la portée restrictive de cette appellation dans l'Antiquité, où « seule la poésie comme discours en vers est digne d'intérêt⁵⁹ » (excluant de ce fait la prose oratoire, l'histoire, etc.). À l'intérieur de ce consensus, deux conceptions s'affrontent, celles de Platon et d'Aristote, qui reposent chacune sur une perception différente de la valeur de la *mimêsis*, c'est-à-dire de la représentation.

Platon, pour sa part, fait coïncider des « genres » littéraires avec des « modes d'énonciation ». Il répertorie donc le mode mimétique (caractéristique des genres de la tragédie et de la comédie), le mode du récit pur (dithyrambe) et enfin le mode mixte (genre de l'épopée, qui jumelle récit et dialogue). Dans la mesure où la *mimêsis* va à l'encontre de la dimension moralisatrice que doivent comporter les œuvres (elle « encourag[e] les défauts] en représentant la vertu malheureuse ou le vice

⁵⁹ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur (Coll. Contours littéraires), 1992, p. 70.

trionphant⁶⁰ ») et où *mimèsis* s'oppose à *diégèsis* (le récit), le mode du récit pur et le mode mixte (quoique dans une moins grande mesure) sont perçus par Platon comme idéaux : dithyrambe et épopée jouissent ainsi, dans la conception platonicienne de la poésie, d'un statut privilégié.

Les vues d'Aristote sont tout autres : celui-ci, privilégiant la représentation, exclut de la poésie le mode mixte (correspondant à l'épopée selon Platon) pour ne conserver que le mode mimétique et le mode du récit, qui participent respectivement du théâtre et de l'épopée. Ces deux genres se trouvent cependant dans un rapport hiérarchique : l'homme ayant une inclination naturelle pour l'imitation, le théâtre l'emporte sur l'épopée en raison de son pouvoir d'imitation (*mimèsis*) autrement plus grand que celui de l'épopée; car, dans le genre épique, le récit (*diégèsis*) ne remplit qu'imparfaitement la fonction mimétique, dans la mesure où il instaure une distance. La conception platonicienne « fonde [donc] la poésie sur le récit, tandis qu'Aristote la fonde sur le théâtre.⁶¹ » Force est cependant de constater que, dans les deux cas, « la poésie est en dernière instance rapportée au narratif⁶² ». Platon et Aristote ne tiennent aucun compte de la poésie dite lyrique, puisque ce qui ne participe pas de la narrativité est d'emblée écarté de la poésie, dévalué. La poésie antique dévoile ainsi un « monisme du récit, promu structure dominante à laquelle tous les genres [de la poésie] se trouvent en somme subordonnés, véritable clé de voûte de l'édifice des genres.⁶³ »

Cette relation entre narrativité et poésie évolue au Moyen-Âge. Si l'on se rapporte à Michel Zink, à l'époque médiévale, la poésie « lyrique » (associée à la chanson de geste) et le récit (sous la forme romanesque) sont étroitement liés. Les romans, effectivement, sont écrits en vers, comme les chansons de geste, et tous deux ont une visée narrative. Au fil du temps, cependant, le roman se distingue progressivement de la chanson de geste, dans un resserrement des critères d'appartenance à la poésie : malgré ses vers réguliers, le roman ne respecte pas les formes fixes,

⁶⁰ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Poétique), 1979, p. 14.

⁶¹ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, op. cit., p. 30.

⁶² *Ibid.*, p. 31.

⁶³ *Id.*

caractéristiques essentielles alors du poétique. La linéarité du récit romanesque, de même, le différencie fortement de la chanson de geste, qui est organisée de manière complexe et engendre des effets paradigmatiques. Enfin, l'expression de la subjectivité lyrique du narrateur s'estompe au fil du temps dans le roman, celui-ci ayant recours à la matière de Bretagne⁶⁴. Le roman délaisse également progressivement le vers au profit de la prose. C'est en fonction de cette évolution conjointe du contenu et de la prosodie que le roman finit par se distinguer de la poésie.

La manière de percevoir récit et poésie se modifie à nouveau à l'âge classique, sous l'influence d'une relecture d'Aristote. À cette époque, la poésie est à la fois entendue comme création (son sens étymologique) et versification. Les genres en prose, déjà peu en grâce durant l'Antiquité, ne gagnent pas davantage la faveur des classiques, qui les considèrent systématiquement inférieurs. Pour ceux-ci, la poésie est constituée de la triade des « genres » épique, lyrique, dramatique, inspirée de la *Poétique*⁶⁵ d'Aristote : les classiques récupèrent l'ancien postulat du philosophe pour affirmer le caractère primordial de la *mimèsis*. À ce titre, « la narrativité, loin d'être un critère d'exclusion, est au contraire un facteur de définition, puisqu'elle participe à la représentation, essentielle à la poésie.⁶⁶ » Dès lors, ce sont le dramatique et, plus encore, l'épique qui constituent la poésie, le lyrique semblant même suspect⁶⁷. Poésie et récit, loin d'être antinomiques, sont ainsi vus par les classiques comme corollaires.

⁶⁴ Il s'agit d'un ensemble de légendes et de chansons d'inspiration celtique, parmi lesquelles on retrouve notamment le cycle arthurien.

⁶⁵ Notons que le lyrique constitue un ajout des classiques à la conception d'Aristote : comme nous l'avons dit déjà, celui-ci, comme Platon d'ailleurs, ne considérait pas le lyrique comme une composante de la poésie, du fait de sa non-narrativité.

⁶⁶ Dominique Combe, *Poésie et récit*, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁷ Rappelons à cet égard la citation que nous avons mise en exergue en introduction (voir p. 1 du mémoire). De plus, notons que, pour les classiques, le substantif « poème », employé seul, renvoie directement à l'épopée, « comme si elle était l'essence de toute poésie. » (Dominique Combe, *Poésie et récit*, *op. cit.*, p. 68.)

La question de la séparation des genres épique, lyrique et dramatique se trouve posée durant la période romantique⁶⁸, où « [l]e problème rhétorique des distinctions entre les genres est [...] déplacé vers celui, philosophique, de l'unité de la poésie⁶⁹ », cette dernière faisant figure de « forme première [et] englobante⁷⁰ ». La poésie romantique a donc pour projet de réunir tout ce que les classiques avaient précédemment divisé (vers, prose, genres historiques, modes, etc.). De fait, avec le romantisme s'effectue un assouplissement du vers (vers libres, etc.) et surgissent des formes comme le poème en prose, qui contraignent à repenser la spécificité du genre poétique. Ainsi, lorsque la poésie, « avec le romantisme, [...] ne se confond plus avec le vers, l'édifice des genres tout entier se trouve ébranlé [:] la "crise de vers" [...] empêche définitivement d'identifier la poésie au vers réduit à la régularité métrique et à la rime.⁷¹ » L'opposition entre poésie et prose, présente depuis l'Antiquité, se voit alors remise en question. Comme le note Dominique Combe, « l'idée de "poésie" n'a cessé de s'élargir », de la prose poétique de Rousseau (fin XVIII^e) au poème en prose d'Aloysius Bertrand, « et de se dissocier du vers pour reprendre son sens étymologique de "création".⁷² » C'est avec les *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire que la fracture s'effectue véritablement, ceux-ci « préparant la mode du genre hybride chez les symbolistes, et, surtout, dans la poésie contemporaine.⁷³ »

Nous constatons donc que, si le lien entre vers et poésie se modifie de l'âge classique à l'ère romantique, le genre lyrique n'en continue pas moins d'inclure le récit. L'opposition entre la poésie lyrique et le récit se joue essentiellement au tournant du XIX^e siècle, lorsque des poètes tels que Mallarmé et Rimbaud décrètent l'exclusion du narratif en poésie, exclusion « destiné[e] à légitimer ce qui, à l'origine, semble bien un parti pris⁷⁴ » : le rêve de la poésie pure. Les successeurs des romantiques

⁶⁸ On notera que le qualificatif « romantique », dérivé de « roman », « semble signifier vers 1790-1800, [...] l'idée même du mélange ou de la synthèse des genres. » (Dominique Combe, *Les genres littéraires*, *op. cit.*, p. 63.)

⁶⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 70.

⁷² *Id.*

⁷³ *Id.*

⁷⁴ Dominique Combe, *Poésie et récit*, *op. cit.*, p. 31. Ce thème se développe dans les années 1820 à partir d'une expression d'Edgar Allan Poe, réutilisée par Baudelaire et par d'autres poètes ensuite (Mallarmé, Valéry...).

forment le souhait que la poésie puisse être un équivalent de la musique. En ce sens, il est logique que Mallarmé « défend[e] le rôle de la versification, de la prosodie et de la métrique en poésie⁷⁵ » et qu'il valorise de même la possibilité de sortir la poésie d'une forme de linéarité (il s'agit pour lui d'ouvrir le poème aux potentialités de la musique, qui autorise la superposition de plusieurs voix). On assiste alors à un renversement du système rhétorique : la poésie est redéfinie par le genre lyrique, en vertu de son non-mimétisme.

L'éclatement de l'ancien système fait en sorte que les termes sont répartis selon un nouveau schéma, en fonction du « couple prose-poésie, produisant un système synthétique polaire où s'opposent la prose narrative-dramatique et la poésie lyrique.⁷⁶ » En un mot, à l'époque moderne, c'est l'exclusion du narratif qui assure la poéticité d'une œuvre, en place et lieu du critère de versification, devenu obsolète. C'est à ce moment que se crée une nouvelle triade (poésie, roman, théâtre), qui « mélange allègrement les genres "premiers" [genres du discours : dialogue, récit, discours didactique, etc.] et "seconds" [genres littéraires historiques : poésie, théâtre, roman, etc.] par une assimilation réductrice du récit au roman⁷⁷ ». Ainsi, la poésie, suite à « l'effacement des distinctions entre vers et prose, se définit seulement par son mode de représentation et son contenu thématique⁷⁸ ». L'épopée est rapportée au roman en prose, tandis que le théâtre est principalement caractérisé par son mode de représentation (puisqu'ont été supprimées les frontières entre tragédie, comédie, etc.).

À l'issue de ce survol, il importe d'insister sur le fait que le bannissement du récit en poésie, quoique justifié par les poètes tels que Rimbaud ou Mallarmé au moyen d'un argumentaire essentialiste⁷⁹, repose plutôt sur une « incompatibilit[é] d'humeur », qui tend, par un « discours critique hostile au récit, [...] à transformer une "antipathie" en une rhétorique des genres littéraires.⁸⁰ » Cette conception d'une poésie non narrative, exacerbée par Paul Valéry, s'est ainsi maintenue jusqu'à nos jours, relayée

⁷⁵ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, op. cit., p. 67.

⁷⁶ Dominique Combe, *Poésie et récit*, op. cit., p. 70.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ Les poètes soutiennent que le récit et la poésie sont différents par nature.

⁸⁰ Dominique Combe, *Poésie et récit*, op. cit., p. 31.

notamment par André Breton et les surréalistes, de manière si forte que, comme l'expose Dominique Combe, « [l']exclusion du narratif prononcée par les poètes [de la fin du XIX^e siècle] [...] a fini par s'imposer comme une évidence : de sorte que les critiques [...] ont intériorisé la "distance" entre la poésie et le récit, désormais perçus comme incompatibles.⁸¹ » Le refus du récit en poésie a été par conséquent à l'origine d'un nouveau système des genres, où la poésie est représentée par le genre lyrique et exclut désormais l'épique (le roman) et le dramatique.

Mentionnons néanmoins que la rhétorique de l'exclusion du narratif, emblématique d'une certaine période de l'esthétique occidentale⁸², s'est effritée à l'époque contemporaine, alors que paraît s'estomper la précellence d'une « poésie pure » et qu'est retrouvé le « plaisir du récit ».

Cet aperçu de la rhétorique des genres aura permis de vérifier que « l'opposition réductrice du poétique et du narratif dans le système des genres contemporain n'est que le renversement d'une problématique ancienne non moins réductrice⁸³ ». Effectivement, d'une époque à l'autre, il n'est toujours question que de déplacer les termes à l'intérieur d'un système rhétorique, qui, depuis la fin du XIX^e siècle, a assimilé l'idée d'une antinomie entre récit et poésie. Il s'agit maintenant d'en sonder les limites effectives : peut-il y avoir hybridation entre narration et poésie ? Dans l'affirmative, quelles en seraient les modalités ? Considérant la pérennité de l'opposition entre poésie et récit, en quoi une tentative de réunion au sein d'une œuvre, par volonté auctoriale ou par induction lectoriale, est-elle significative ? Une hybridation entre les termes génériques peut-elle produire un genre nouveau, de synthèse, ayant ses caractéristiques propres ?

⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

⁸² Et tout spécifiquement, selon Dominique Combe, de l'esthétique française. Il semble cependant que cette vision soit aussi valable ailleurs qu'en France. En attestent, nous l'avons vu, les propos d'Anne Hébert sur sa pratique scripturale.

⁸³ Dominique Combe, *Poésie et récit*, *op. cit.*, p. 68.

2. De la possibilité d'une synthèse

En effet, la question d'une possible réconciliation des termes se pose. Des tentatives en ce sens s'élaborent parallèlement à la rhétorique dualiste qui oppose récit (le plus souvent envisagé comme essence du romanesque) et poésie. C'est d'ailleurs « à l'époque même où s'est développée l'antinomie entre le poétique et le narratif qu'ont fleuri les genres de synthèse comme le poème en prose, le roman en vers et le roman poétique.⁸⁴ » En outre, on constate que l'idée d'une « réconciliation » est présente dans le propos même de certains auteurs, révélateur alors d'une volonté de fusion. Comme nous l'avions spécifié en introduction, c'est précisément le cas des auteures Marguerite Duras et Anne Hébert, qui soutiennent respectivement que « les romans vrais sont des poèmes⁸⁵ » et que « [l]a prose⁸⁶ [n']est [qu']une autre forme poétique⁸⁷ ». Les assertions des auteures permettent-elles d'envisager, de réaliser une synthèse ?

2.1. Frontières génériques et volonté de synthèse

Certes, de telles affirmations peuvent sembler, de prime abord, résoudre le conflit entre les domaines poétique et narratif. Un examen plus attentif permet toutefois d'en éprouver les failles. Ainsi, le qualificatif « vrais » utilisé par Duras pose problème : qu'est-ce donc qu'un roman vrai ? L'auteure ne fait pas ici référence au genre romanesque dans sa globalité, mais à une fraction de la production romanesque dont certains critères subjectifs fonderaient le caractère « authentique ». Dès lors, cette « fusion », fondée sur l'appréciation, s'avère impuissante à opérer une synthèse effective des termes. La synthèse se révèle également impossible par les propos d'Anne Hébert : le récit y est subordonné à la poésie, dans un « glissement des catégories génériques où [la poésie] prend en charge [le récit] parce qu'il est lui-même d'essence poétique, de sorte que [...] tout peut être tenu pour poésie⁸⁸ ». En un

⁸⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁵ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987, p. 218.

⁸⁶ Rappelons que nous avons établi en introduction que le terme « prose » était employé comme synonyme de « récit » (voir p. 2 du mémoire). L'opposition sous-entendue ici et refusée par Hébert est donc bien celle entre narration et poésie.

⁸⁷ André Vanasse, *art. cit.*, p. 441.

⁸⁸ Dominique Combe, *Poésie et récit, op. cit.*, p. 112.

mot, le récit « est [simplement] *apparu* comme poésie, ce qui est exclusivement une affaire de point de vue.⁸⁹ »

Aucune synthèse n'est par conséquent accomplie par ces propos, la tentative reposant, dans les deux cas, sur des préférences, des idées subjectives de ce qui constitue (ou devrait constituer) le narratif et le poétique. Dominique Combe appelle « réduction » cette association par des auteurs ou des critiques d'un genre à un autre, qui, loin d'autoriser leur fusion, paraît attester au contraire de leur antinomie fondamentale (« tant il est vrai que l'on ne réconcilie que ce que l'on a divisé⁹⁰ »).

Il demeure que ces déclarations d'auteurs sur leur pratique d'écriture ou sur la littérature en général ne doivent pas être négligées pour autant : elles sont en effet symptomatiques d'une volonté esthétique particulière, qui, à défaut de réunir les termes du système rhétorique, met en évidence l'intérêt d'interroger la relation entre récit et poésie dans des textes narratifs.

2.2. Tadié et le récit poétique

Reste, pour envisager l'abolition des frontières du système rhétorique, la solution d'un genre synthétique, tel que le modèle du récit poétique de Jean-Yves Tadié. Cette tentative se heurte néanmoins elle aussi à l'observation de Dominique Combe, qui voit dans tout essai de réconciliation la reconnaissance du caractère distinct de la poésie et du récit.

La démarche entière de Combe dans *Poésie et récit* vise à mettre en lumière le poids de la rhétorique et la manière dont, à chaque époque, tel groupe ou tel individu cherchant à l'abolir n'aboutit toujours qu'à une modification du sens des termes, qu'à une réorganisation du système des genres. Se reforme donc toujours une rhétorique, qui, depuis Mallarmé, est fortement teintée de l'exclusion du récit en poésie.

Pourtant, quelques contradictions de la rhétorique soulevées par Dominique Combe semblent pouvoir nous aider à nous détacher de l'opposition binaire entre récit et

⁸⁹ *Id.* C'est l'auteur qui emploie l'italique.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 110.

poésie. S'appuyant sur les propos de Mikhaïl Bakhtine, le chercheur montre que le système d'opposition repose sur une terminologie abusive : « le récit n'est pas une forme historique de la littérature [qui ferait de lui un genre littéraire], mais [...] un universel linguistique⁹¹ », « une catégorie transversale qui peut caractériser aussi bien la prose (littéraire ou non) que la poésie⁹² ». En ce sens, « [o]pposer poésie et récit, c'est faire du "sous-code" de la poésie une composante⁹³ » du code de la langue, alors que ce code relève plutôt de catégories transversales telles que le récit ou le dialogue, par exemple. De là les « confusions [...] dans le discours critique⁹⁴ ». En un mot, d'un point de vue linguistique, récit et poésie ne peuvent être donnés pour contradictoires, puisqu'ils ne se situent pas au même niveau. C'est somme toute parce que le récit est assimilé par synecdoque au roman⁹⁵ et que le lyrisme est considéré comme la caractéristique première de la poésie que la dichotomie peut fonctionner. Dès lors, bien que l'on accorde à Combe qu'un modèle synthétique comme celui du récit poétique ne réconciliera pas les termes du système rhétorique⁹⁶, la perspective linguistique rend du moins envisageable un modèle comme celui décrit dans l'essai de Jean-Yves Tadié.

Afin de définir le récit poétique, Tadié s'inspire de la conception de la poésie de Roman Jakobson pour affirmer qu'en matière de genres littéraires, tout est affaire de degré : « [t]out roman est, si peu que ce soit, poème; tout poème est, à quelque degré, récit. » (T-6-7) Pour le chercheur, c'est le dosage des différentes fonctions dans les œuvres qui fonde les différences entre genres. Il n'y a donc pas à son sens d'opposition « brutal[e] » (T-6) entre poésie et récit. C'est ce constat qui lui permet de présenter le récit poétique comme « un phénomène de transition entre le roman et

⁹¹ *Ibid.*, p. 34.

⁹² *Ibid.*, p. 33.

⁹³ *Id.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 34. Comme le note Combe, un récit comporte aussi des dialogues, des descriptions et ne se fait pas nécessairement romanesque.

⁹⁶ Combe, en commentant le modèle du récit poétique dans *Poésie et récit* (*op. cit.*, p. 135) et dans *Les genres littéraires* (*op. cit.*, p. 68), réalise un lapsus assez intéressant : citant Tadié (pour qui l'analyse du récit poétique « doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème » [T-7]), le chercheur remplace le terme « description » par celui, très connoté, de « destruction ». L'assertion de Tadié accède dès lors à un sens nouveau, où il ne s'agit plus d'hybridation, mais de parasitage d'un genre par l'autre. La démonstration que cherche à faire Combe de l'incompatibilité entre poésie et récit dans *Le récit poétique* s'en trouve affirmée.

le poème » (T-7), en ce sens qu'il s'agit d'une forme narrative qui « conserve la fiction d'un roman [tout en empruntant] au poème ses moyens d'action et ses effets » (T-7).

Tadié mobilise, rappelons-le, des œuvres du corpus français parues entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, qui viennent rompre avec l'esthétique réaliste en recourant à certaines spécificités qui les apparentent à la fois au narratif et au poétique. Le chercheur tente d'y distinguer « ce qui vient du poème et ce qui vient du récit » (T-8) et entreprend pour ce faire l'étude systématique de certaines de leurs composantes, en cherchant à voir dans chaque cas quels sont ces « moyens du poème » qui sont récupérés dans le récit et de quelle manière ce dernier est altéré par l'irruption de la poésie. Dans cette optique, il s'intéresse aux personnages, à l'espace, au temps, à la structure du récit, à sa dimension mythique et onirique et, finalement, à la question du style.

À n'en pas douter, les études et discussions autour du modèle de Tadié, ainsi que la réédition de son essai (en 1994) attestent de l'intérêt des critiques et des chercheurs, même contemporains, pour la question de l'hybridation entre narration et poésie. Il apparaît pour cette raison judicieux de s'interroger quant à la capacité de ce modèle à rendre compte d'œuvres échappant au corpus ciblé par l'essayiste, composé, nous l'avons dit, de textes français parus à partir de la fin des années 1800 jusqu'au début du XX^e siècle. Car Tadié fait le choix délibéré de « réserv[er] le cas du texte "moderne", c'est-à-dire [...] postérieur à 1960 [et de se limiter à ceux produits en] un temps pas si lointain, où l'on croyait encore aux genres, fût-ce pour les détruire. » (T-6) Il s'agit maintenant pour nous de voir de quelle manière ce modèle peut rendre compte de romans postérieurs donnés pour poétiques, tels que *Kamouraska* et *L'Amant*, même si ces romans risquent de soulever des enjeux distincts de ceux du récit poétique défini par Tadié.

2.3. *Kamouraska* et *L'Amant* au prisme du *Récit poétique* de Jean-Yves Tadié

2.3.1 *Kamouraska* et *L'Amant*, romans de la remembrance : conséquences structurelles de la thématique mémorielle

Jean-Yves Tadié met de l'avant l'aspect « construit » du récit poétique, qui se distingue des romans réalistes par la prédominance du parallélisme. Le chercheur reconnaît que tout récit repose sur des parallélismes, tels que la récurrence de personnages ou de lieux. Ceux-ci se présentent toutefois d'une manière réaffirmée dans le récit poétique : « comme dans tout récit », la structure est en premier lieu prosaïque, horizontale, syntagmatique, et « relie les diverses étapes de l'odyssée du héros à travers les espaces et les instants » (T-115). S'y ajoute toutefois un axe vertical, poétique, paradigmatique : « des phrases, des segments, des chapitres et, finalement, le récit entier ont une pluralité de significations superposées qui se font écho dans une série de comparaisons ou de métaphores structurelles. » (T-116) C'est ce qui permet à Tadié d'affirmer que la « disposition des éléments du contenu provoque un effet esthétique⁹⁷ », qui pose la question de la lecture : puisqu'assurer « le bon fonctionnement d'un texte, c'est le lire selon la hiérarchie des fonctions qui s'y établit » (T-115), la structure du récit poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message, ramène à la fonction poétique en présence.

Mais est-il possible de dégager des structures communes à l'ensemble des récits poétiques, d'en faire une typologie ? Tadié souligne la pluralité des modèles possibles et en développe deux : le modèle circulaire (fin et début qui se répondent, retour de certains schémas à l'intérieur de l'œuvre, en cercles concentriques) et le modèle variationnel (qui va de pair avec la temporalité du récit, fracturée en plusieurs instants). Dans tous les cas, la structure du récit poétique repose sur une forme de parallélisme qui le soustrait à la progression linéaire du roman réaliste. Cette construction singulière, en système d'échos, Tadié la dit porteuse d'un rythme, ce qui fait que « l'effet produit est d'abord poétique. » (T-142)

⁹⁷ Ivan Fonagy, « À propos de la transparence verlainienne : forme du contenu, contenu de la forme », dans *Langages*, n° 31 (septembre 1973), p. 98, cité dans Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 116.

Néanmoins, la structure de ces récits n'est pas dépourvue de liens avec l'histoire racontée et les thèmes développés dans l'œuvre. Plus spécifiquement, *Le récit poétique* postule la place importante accordée dans ce type de textes au souvenir et au rêve (Tadié pense ici notamment aux surréalistes). Or, les deux romans qui nous intéressent ont précisément ceci de particulier qu'ils s'organisent autour d'un épisode marquant du passé⁹⁸ qui se voit petit à petit reconstitué par le surgissement de souvenirs.

Ainsi, le roman d'Hébert présente deux niveaux narratifs : au premier correspond l'histoire de madame Rolland attendant la mort de son mari; le second est constitué de ses souvenirs, qui la ramènent, par le biais du songe, à son enfance, à son premier mariage et au drame de Kamouraska⁹⁹. Ces deux trames s'enchevêtrent continuellement : des actions, des paroles du récit premier, se déroulant au temps présent, provoquent le surgissement des souvenirs qui composent le récit enchâssé, et inversement. Plus encore : le « présent se dissout constamment dans le passé, de sorte que s'opère un *décentrement narratif* – le centre des significations n'est plus là où on le pensait au départ.¹⁰⁰ » On s'aperçoit ainsi aisément que les deux niveaux de récit se répondent. Songeons par exemple à ce passage où la fille de madame Rolland fait prendre conscience à sa mère du désordre de sa tenue, ce qui permet le basculement du récit premier au récit second :

Anne-Marie ma petite tu trouves que j'ai le visage rouge ? Tu ne peux pas savoir comme ta remarque m'atteint et me tourmente. Ta petite voix d'enfant tire au jour une autre voix enfouie dans la nuit des temps. Une longue racine sonore s'arrache et vient avec la terre même de ma mémoire. L'accent rude et effrayé de Justine Latour qui témoigne devant le juge de paix. (K-34-35)

À cet enchevêtrement du passé et du présent s'ajoute le fait que *Kamouraska* s'ouvre et se referme sur une Élisabeth inquiète, au chevet de son mari sur le point de s'éteindre. Cette structure, qui correspond apparemment au modèle circulaire décrit

⁹⁸ À tel point qu'André Brochu soutient que *Kamouraska* « peut être défini comme un roman de la remémoration. » (André Brochu, *op.cit.*, p. 111.)

⁹⁹ Nous faisons ici référence au meurtre d'Antoine Tassy, premier mari de madame Rolland, par le docteur George Nelson, l'amant de cette dernière, ainsi qu'aux poursuites policière et judiciaire qui s'ensuivent.

¹⁰⁰ André Brochu, *op. cit.*, p. 111.

par Tadié, met en évidence le ralentissement temporel qu'entraîne la plongée incessante de madame Rolland dans ses souvenirs.

Ajoutons que des réseaux d'images, à l'instar des métaphores et comparaisons structurelles évoquées dans *Le récit poétique*, unissent les deux trames narratives : prenons à titre d'exemple l'image de l'arbre agité dans le vent, qui se rapporte tout d'abord, dans le récit premier, aux poumons de monsieur Rolland mourant (« Cet amas de broussailles dans votre poitrine, ce petit arbre échevelé où l'air circule avec tant de peine. » [K-17]), puis, dans le récit second, à la petite tante Luce-Gertrude Lanouette (« Un pommier dans la rafale. » [K-46]) ou bien encore au « peuplier trembleur » (K-54) devant la maison de la rue Augusta. Mouvement du décor, le tremblement qui caractérise l'image de l'arbre reflète l'angoisse des personnages : « La pensée de l'anse de Kamouraska, en vrille dans ma tête. La vibration de cette pensée faisant son chemin dans ma tête. » (K-211) Surtout, le champ sémantique de l'arbre et de la végétation se fait la métaphore de la remembrance, et lie de cette façon étroitement les deux niveaux narratifs. À témoin, cette allusion à la racine, dans l'une des phrases que nous venons de citer : « Ta petite voix d'enfant tire au jour une autre voix enfouie dans la nuit des temps. Une longue racine sonore s'arrache et vient avec la terre même de ma mémoire. » (K-35) Nous aurons l'occasion d'y revenir plus loin dans notre étude.

Dans *L'Amant*, la structure semble plus arbitraire et ses éléments constitutifs ne convergent pas vers l'accomplissement d'un événement particulier, comme c'était le cas pour le meurtre d'Antoine Tassy dans *Kamouraska*. Les souvenirs surgissent en effet de manière quelque peu impromptue dans l'esprit de la narratrice, viennent interrompre la trame principale sans que ne soit respectée aucune chronologie. Ces instants retrouvés obéissent apparemment aux aléas de la mémoire, ce qui n'est pas sans imprimer à l'œuvre un côté quelque peu digressif¹⁰¹. « C'est un désordre total,

¹⁰¹ La digression est « un procédé qui "consiste à laisser provisoirement de côté son propos pour traiter, brièvement ou longuement, d'un autre sujet" (Montalbetti et Piégay-Gros, 1994 : 7). [...] C'est dire que la dérive se désolidarise de l'histoire ou de la narration; elle s'en détourne pour parler d'autre chose. Cette "autre chose" relève généralement de la narration, de la description, de l'explication ou de la réflexion. » Pour plus de détails, voir Viviane Asselin et Geneviève Dufour, « Quand le sujet se dérobe. La digression dans *Étrange façon de vivre* d'Henrique Vila-Matas », dans *temps zéro*, n° 3

[*L'Amant*], même dans mon cas¹⁰² », va jusqu'à dire Duras. Les souvenirs s'élaborent et se répondent autour d'une trame principale, d'une suite d'événements que se remémore la narratrice et qui donne son titre au roman : l'adolescence de la narratrice au Viêt-Nam, sa rencontre avec l'amant chinois, son déshonneur et son départ pour la France avec sa mère et son frère. À cette histoire, centrale, se greffent ainsi des passages consacrés à divers sujets (la mère, les frères, la guerre, la vocation d'écrivaine, etc.). L'ellipse est donc dominante dans le roman; à ce titre, la structure de *L'Amant* n'est pas sans évoquer le modèle variationnel de Tadié, celui d'une structure fragmentée en instants.

Si la structure du texte est elliptique, on remarque par ailleurs, parmi les instants évoqués, la répétition de scènes déterminées, telle celle où la narratrice, adolescente, traverse le fleuve sur un bac : « Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong. » (A-11); « Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve. » (A-16); « C'est donc pendant la traversée d'un bras du Mékong sur le bac qui est entre Vinhlong et Sadec dans la grande plaine de boue et de riz du sud de Cochinchine, celle des Oiseaux. » (A-17); « Quinze ans et demi. Le corps est mince, presque chétif, [...]. » (A-29); « Quand je suis sur le bac du Mékong, ce jour de la limousine noire, [...]. » (A-35) La récurrence de cet épisode, constitutif de la trame principale, témoigne de la progression lente et répétitive de cette dernière, freinée qu'elle est par l'afflux de souvenirs. Le retour de cette scène contribue également à la création d'un écho dans l'œuvre, en même temps qu'il engendre un effet d'insistance (ce jour de la traversée du Mékong se présente en fait comme le commencement d'une ère nouvelle pour la narratrice) qui rythme la lecture.

Chose certaine, la structure elliptique de l'œuvre n'est pas étrangère, encore ici, à la thématique mémorielle, et le surgissement des divers instants qui viennent interrompre l'histoire de l'amant évoque la spontanéité du souvenir. Quoiqu'il en soit, comme l'énonce Jean-Yves Tadié, une construction particulière reposant sur le

(2010), [en ligne]. <http://tempszero.contemporain.info/document499> [Site consulté le 25 octobre 2014].

¹⁰² Aliette Armel et Marguerite Duras, « J'ai vécu le réel comme un mythe », dans *Le Magazine littéraire*, n° 276 (juin 1990), p. 20.

parallélisme, bien qu'observable dans plusieurs récits poétiques, n'est pas gage à elle seule de poéticité.

2.3.2. Représentation des personnages

Cette dernière tiendrait aussi à la représentation des personnages. L'ensemble des textes étudiés par Tadié lui permet de déduire certains traits communs aux protagonistes du récit poétique. Le chercheur les présente comme généralement vides, désincarnés, évanescents. Peu caractérisés, ils donnent une impression d'irréel, ils sont « le support d'une expérience, non plus agent[s] mais patient[s]. » (T-18) Tadié note encore que les figures qui peuplent ces récits sont comme « dévoré[e]s » (T-9) par le narrateur (qui est le plus souvent autodiégétique), qui possède sur les autres personnages un pouvoir d'évocation et de révocabilité (le lien au souvenir est ici manifeste). La présence du narrateur est parfois insistante, renforcée par une « répétition pronomiale obsessionnelle, présence multipliée, occurrence incessante » (T-18), ce qui n'ajoute pourtant pas nécessairement à sa consistance.

Certains des aspects que mentionne Tadié correspondent plus ou moins aux personnages de *Kamouraska* et de *L'Amant* : difficile par exemple de parler dans leur cas d'une désincarnation et d'un « vide sémantique [...] qui permet[trait] de faire le plein du texte » (T-45). Ceux-ci présentent en effet des motivations particulières et, dans une œuvre comme dans l'autre, sont bien décrits, quoiqu'au moyen d'indices épars : « M^{me} Rolland [...] jette un regard vert entre les lattes » (K-12); « la femme blonde et rousse qui flambe » (K-223); « le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge » (A-29), « mes cheveux sont lourds, souples, douloureux, une masse cuivrée qui m'arrive aux reins » (A-24).

En plus de n'être pas aussi « fantomatiques » que les personnages auxquels Tadié fait référence, les protagonistes des deux œuvres ont la particularité de se rapporter à des êtres véritables, à des événements réellement advenus : ainsi, les personnages de *Kamouraska* ont été créés à partir d'un fait divers, tandis que ceux de *L'Amant* sont inspirés du vécu de Duras, au point que le roman est généralement donné pour autobiographique, bien que le texte soit seulement qualifié, sur la page internet des

Éditions de Minuit, de « roman ». Ce caractère autobiographique prêté à l'œuvre semble trouver confirmation dans la biographie de Duras, ainsi que dans ses diverses déclarations (pensons seulement à l'entrevue de Marguerite Duras réalisée par Bernard Pivot pour l'émission *Apostrophes*, en 1984, suite à l'obtention du Goncourt pour l'œuvre en question¹⁰³). Pourtant, ce qualificatif mérite, à notre sens, d'être nuancé. Nous nous réclamons à cet égard des analyses de Mbaye Diouf, pour qui *L'Amant* emprunte davantage à l'autographie qu'à l'autobiographie¹⁰⁴. Ainsi, selon le chercheur, « [c]e qui est en jeu [...], ce n'est point l'univocité référentielle à laquelle renvoie "je"¹⁰⁵, ni un simple effet de vraisemblance recherché par l'auteure, mais plutôt les diverses variations déclamatoires du "je".¹⁰⁶ »

Il est vrai que, quoique *L'Amant* soit essentiellement narré au « je », la narratrice est successivement désignée comme « elle » et « la petite », créant un jeu de diffraction narrative et, ce faisant, d'oscillation entre distance et proximité par rapport au contenu de l'œuvre. Il en va de même dans *Kamouraska* : quoique la première personne demeure prépondérante dans le roman, l'instance narrative passe dès l'incipit de l'omniscience à l'autodiégétisme, amorçant une alternance entre un « je », Élisabeth d'Aulnières, Élisabeth Tassy, la Petite et madame Rolland, alternance qui se poursuivra tout au long de l'œuvre : « Je dis "je" et je suis une autre. » (K-115), déclarera de manière emblématique la narratrice. Cette variation des points de vue est révélatrice de son angoisse face aux souvenirs :

¹⁰³ Institut national de l'audiovisuel, *Marguerite Duras*, [en ligne]. <http://www.ina.fr/video/CPB84055480> [Site consulté le 1^{er} décembre 2014].

¹⁰⁴ « *L'Amant* est, en réalité, une version romancée d'un récit de vie. Dans ce texte, une grande part relève de la fiction. La "vérité" – si vérité il y a – que dévoile le livre procède davantage de jeux d'écriture que de souvenirs fidèlement rapportés. En cela, il faut le rattacher au genre de l'autofiction, dans le sens que Doubrovsky donne à cette notion. L'autofiction, pour ce dernier, renvoie à une "[f]iction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances...". » (Mbaye Diouf, *op. cit.*, f. 218. Le chercheur tire la citation de Serge Doubrovsky de son roman *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977, p. 13.)

¹⁰⁵ C'est-à-dire cette coïncidence entre auteur, narrateur et personnage principal dont Philippe Lejeune fait état dans ses travaux sur l'autobiographie. (Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil [Coll. Poétique], 1975.)

¹⁰⁶ Mbaye Diouf, *op. cit.*, f. 214.

Cette distance même qui devrait me rassurer est pire que tout. Penser à soi à la troisième personne. Feindre le détachement. Ne pas s'identifier à la jeune mariée, [...]. Quant à moi, je suis Mme Rolland, et je referai mon premier voyage de noces, comme on raconte une histoire, sans trop y croire, avec un sourire amusé. (K-70-71)

Cette forme de dislocation des personnages-narrateurs, Mbaye Diouf souligne qu'elle constitue l'un des « points de rencontre » des textes hébertiens et durassiens, en même temps qu'une « manifestation multiforme de l'exil intérieur des personnages¹⁰⁷ ». Nous ajouterions qu'elle reflète aussi la thématique mémorielle à l'œuvre dans les romans, en ce sens qu'elle permet un jeu de proximité-éloignement de la narratrice avec les souvenirs qui se présentent à elle.

Malgré tout, on remarque une forme de passivité chez les narratrices des œuvres d'Hébert et de Duras, dans la mesure où chacune est vraisemblablement soumise aux aléas de la mémoire, ce qui pose la question de leurs motivations. Quel est donc le but de ces personnages ?

C'est l'issue de ce déroulement de souvenirs impromptus que semble attendre la narratrice-personnage de *Kamouraska*, d'une certaine manière, comme une « révélation » (T-34) : « [l]e passé remémoré [...] n'est pas là pour lui-même mais pour ce qu'il peut révéler.¹⁰⁸ » Car l'une des particularités du roman tient au fait que les grandes lignes de l'histoire sont connues dès les toutes premières pages. Ce n'est pas, par conséquent, l'issue du drame de *Kamouraska* qui fait l'intérêt de l'œuvre. Alors vers quoi tend donc l'histoire ? Après avoir vainement essayé de se soustraire à l'assaut de la mémoire (« Ne puis-je fuir cette époque de ma vie ? » [K-51]), madame Rolland réinvestit successivement, par le truchement du souvenir et du rêve, chacune de ses anciennes identités (elle est tour à tour la Petite, dame Élisabeth d'Aulnières, madame Antoine Tassy, puis enfin la maîtresse du docteur George Nelson). Ce voyage dans le passé accompli, madame Rolland revient à son point de départ, aux côtés de monsieur Rolland agonisant. Le trépas imminent de ce dernier lui fait craindre d'être une nouvelle fois complice de meurtre (« Je suis complice, je suis sûre que je suis complice. » [K-19]), en même temps qu'il la délestera de son fardeau

¹⁰⁷ *Ibid.*, f. 137.

¹⁰⁸ André Brochu, *op. cit.*, p. 126.

d'épouse (« Épouse parfaite de Jérôme Rolland [...]. Mon devoir conjugal sans manquer. Règles ou pas. Enceinte ou pas. [...] Parfois même le plaisir amer. L'humiliation de ce plaisir volé à l'amour. [...] Bientôt je serai libre à nouveau. Redevenir veuve. » [K-10]) Écartelée entre sa culpabilité et sa révolte, Élisabeth est en proie à une tension manifeste. L'évocation du passé du personnage permet d'en distinguer les raisons souterraines et de départager ces attitudes parfaitement contraires. Ainsi, la structure circulaire du récit met en évidence ce qui change entre le début et la fin de l'histoire : la traversée (en souvenir) d'un épisode traumatique fait en sorte que c'est finalement la peur qui l'emporte sur le soulagement initial d'Élisabeth. La « révélation » qui fait suite à la remembrance d'un passé sauvage est la perspective du retour d'une part d'elle-même qu'Élisabeth avait enfouie, en rétablissant son honneur par le mariage : une « femme noire », possédée par une « faim de vivre [...] si féroce et entière » (K-248) qu'Élisabeth Rolland elle-même se prend à craindre. Rappelons à ce propos les pensées de la narratrice :

Vite ! Vite ! Il faut conjurer le danger. Empêcher à tout prix que l'ordre du monde soit perturbé à nouveau. Que je fasse défaut un seul instant et tout redevient possible. La folie renaîtra de ses cendres et je lui serai à nouveau livrée, pieds et poings liés, fagot bon pour le feu éternel. (K-117)

Tout aussi révélateur est ce passage, qui met en évidence l'une des raisons du changement de type de narrateur : « Cette distance même qui devrait me rassurer est pire que tout. Penser à soi à la troisième personne. Feindre le détachement. Ne pas s'identifier à la jeune mariée, toute habillée de velours bleu. » (K-70-71)

L'éclatement de l'identité de l'instance narrative est emblématique de ce combat moral entre la femme sauvage d'autrefois et l'épouse « irréprochable » (K-15), dont la paix d'esprit est mise en danger par le décès de Jérôme Rolland (« Jérôme Rolland, mon second mari, l'honneur est rétabli. » [K-9]; « M^{me} Rolland se raccroche à la main livide de M. Rolland, comme à un fil fragile qui la rattache encore à la vie et risque de casser d'une minute à l'autre. » [K-250]). C'est ce qui nous permet de supposer qu'un des enjeux du roman, peut-être le principal, est la démonstration de

l'ambivalence du personnage d'Élisabeth, le « dévoilement de l'essentiel, c'est-à-dire des réalités affectives et ontologiques profondes¹⁰⁹ » qui l'animent.

Le cas du roman de Duras nous semble différent de celui de *Kamouraska*. Il nous paraît que les différents souvenirs permettent d'élucider la venue de la narratrice à l'écriture. Nos analyses futures nous aideront à avancer une réponse plus précise à cette question.

Ainsi, quoique les personnages ne soient pas ces coquilles vides évoquées par Tadié, « [l]e "quêteur" se change [bel et bien, d'une certaine manière,] en "veilleur" immobile, en même temps que la production de l'événement est remplacée par l'attente de la révélation » (T-34), appelée à s'effectuer par le biais de la remembrance.

2.3.3. L'espace au filtre du souvenir : des lieux « symboliques » et « toujours au-delà » ?

Compte tenu de l'importance de l'entreprise mémorielle dans ces romans, il est cohérent que l'itinéraire physique des personnages soit d'une importance moindre; ce qui explique que le mouvement des narratrices soit minime dans *L'Amant* et *Kamouraska*.

Cette question de leurs déplacements entraîne cependant celle de la spatialité dans les romans. *Le récit poétique* ne s'attache pas à l'étude de l'imitation d'un espace réel. Au dire de Tadié, les récits poétiques se distinguent des romans réalistes, « pour lesquels tous les lieux se valent », en affirmant « l'excellence de certains ici, ou là-bas, qui enferment la plénitude de l'être et de l'existence. » (T-57) L'analyse spatiale ne doit pas, par conséquent, être un banal inventaire : elle doit aller « au-delà », pour mettre en évidence la manière dont l'espace est porteur d'un sens caché. Tadié s'attache dès lors à l'étude de la description, cette pause narrative « où s'impose l'espace ailleurs sous-entendu » (T-49). Il constate que sa construction particulière est liée à l'histoire, dont elle reflète à la fois le contenu et la structure (qui repose sur des

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 115.

fragments, des instants), mais aussi qu'elle est le lieu d'une condensation des images et qu'elle autorise même parfois la promotion de l'espace au rang de personnage.

Le récit poétique s'organiserait en outre souvent autour d'un lieu paradisiaque, qui serait sans traits communs avec les lieux réalistes. De surcroît, « l'auteur n'attein[drait] à la plénitude de son chant que parce qu'il a rencontré sa terre d'élection, son espace sacré [...] » (T-61) Le narrateur serait conséquemment « lié à un espace particulier, qui lui appartient et auquel il appartient » (T-71); il y aurait dans le récit poétique des lieux qui « aimantent » le narrateur. Ce dernier se trouverait ainsi dans un rapport métonymique à l'espace, qui « le symbolise[rait] par métaphore ». (T-77) Tadié mentionne pourtant une tension inhérente au lieu, une oscillation entre bénéfique ou maléfique, engendrant un « mouvement qui est celui de la détente à la tension, et de la tension au repos ». (T-70)

La manière dont l'espace est rendu aurait aussi, parfois, à voir avec un plaisir purement poétique. Le récit ne subirait plus dès lors les « contraintes de l'intrigue ou de la fiction » (T-55). Jean-Yves Tadié fait surtout de cette caractéristique un trait distinctif de l'écriture surréaliste, où la « confusion du référentiel et du métaphorique fait jouer la pure fantaisie verbale » (T-56).

En somme, pour le chercheur, l'espace dans le récit poétique est « toujours ailleurs, au-delà, celui d'un voyage orienté et symbolique » (T-9). En ce sens, la quête même du narrateur, qui est moins actif que passif, doit être « préférée à la prise, dans un voyage sans fin, ou plutôt pris pour fin » (T-67). La seule étude de la description physique, on le comprend, s'avère dès lors insuffisante à en rendre le plein sens.

L'importance de la question spatiale dans le roman d'Hébert est d'emblée soulignée par l'usage d'un toponyme en guise de titre. Le « noyau dur » de l'action de *Kamouraska*, cette « histoire de neige et de fureur » (K-184), est bien sûr le comté éponyme, qui « occupe une place centrale et excentrée, qui est à la fois le point

organisateur du roman et son point aveugle¹¹⁰ ». Comme l'observent très justement Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, dans le roman d'Hébert, « [l]e décor est immense, presque trop grand pour ceux qui y vivent. Le lecteur est projeté dans un pays qui redevient sans cesse le "désert d'arbres et de neige" qu'il a été dans l'imaginaire des premiers colons¹¹¹ ». C'est « l'espace grandiose de l'hiver québécois, qui a ici quelque chose d'intemporel¹¹² ». Le paysage se présente effectivement comme un espace quasi mythique, irréel : « [o]n est comme enfermés dans un sablier où tourbillonne la neige douce. » (K-225)

La déréalisation s'accomplit principalement à travers le rêve, qui sert de support principal à la remembrance : par le songe, les contours des lieux connus deviennent tour à tour flous (« un désert de neige, chaste, asexué comme l'enfer » [K-197]; « [l]a neige étale, à perte de vue, nivelant paysage, ville, village, homme et bête. Toute joie ou peine annulées. » [K-198]) et excessivement précis (« Soudain, cela s'arrête et se fixe sur une seule maison de briques rouges, angle des rues Philippe et Augusta. [...] Précise comme si on la regardait à la loupe. » [K-50]), en même temps qu'est dénoncé le simulacre du rêve (« Lueur rouge plutôt qui fait semblant d'être le soleil. Simule le déroulement régulier des jours et des nuits. » [K-142]). Le sentiment d'irréel découle aussi de la description minimale, voire inexistante des autres lieux du récit premier, tels que la ville de Québec, simplement évoquée, ou encore la résidence de la rue du Parloir, décrite à travers de menus détails qui n'en donnent qu'une image parcellaire et floue.

Mais plus encore : les lieux, par la force du souvenir et du rêve, acquièrent une valeur métaphorique. Il en va ainsi du manoir de Kamouraska où se déchirent Élisabeth et Antoine Tassy, transformé en un vaisseau emporté dans la tourmente :

Empêcher cet homme [de] me détruire avec lui. [...] Le vent. Le bruit des vagues se brisant sur les rochers. Les grandes marées d'automne. Le manoir s'avance en pleine mer, dans un brouillard épais, comme du lait. Les volets de bois craquent et se disloquent. La tempête dure deux jours. Ne pas dormir. (K-89)

¹¹⁰ [S. n.], « Introduction », dans Anne Hébert, *Œuvres complètes d'Anne Hébert. II. Romans (1958-1970)*, op. cit., p. 45.

¹¹¹ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, op. cit., p. 316.

¹¹² *Ibid.*, p. 315.

Il n'empêche que ce « bateau » est le théâtre de périodes d'accalmie : « Le manoir est illuminé dans la nuit. Comme un vaisseau retiré de la mer. Hissé sur un cap. En radoub. » (K-84) Mais cette « scène joyeuse et bénéfique » (K-84), cette possibilité de « réparation », est rapidement annulée (« Mon mari [...] lève le bras et brandit le poing au-dessus de ma tête. Pour me maudire. » [K-85]).

Cet exemple montre bien que les lieux du passé de madame Rolland, revisités par le songe, sont investis d'une dimension symbolique qui fait écho à l'état des personnages qui y évoluent. À titre de preuve de cette complémentarité entre état d'esprit et espace, cette pensée d'Élisabeth : « J'habite la fièvre et la démence, comme mon pays natal. » (K-115) Plus explicite encore est le passage suivant, dans lequel le paysage se fait la métaphore de la corruption du cœur de George Nelson :

Entre Montréal et Sorel. Les ornières sont profondes. La terre et le cœur se ravinent d'un seul et même ravage. [...] La campagne est rongée par l'intérieur. Un infime glissement de terrain [...] dans le paysage noyé de pluie, entraînant éboulis, inondations, torrents qui se déchaînent. [...] Tout sol arable arraché (orgueil, fierté, compassion, charité, courage...). Le cœur que l'on écorche. (K-173)

Se dégage d'ailleurs de l'espace quelque chose de sauvage¹¹³, qui fait écho aux événements de l'histoire et au tempérament des personnages. Suscité par le rêve de la narratrice, le paysage porte en creux les émotions du souvenir et, à ce titre, n'apparaît plus comme une toile de fond, mais bel et bien comme un double des personnages. Il devient, d'une certaine manière, le miroir de leurs actions et de leurs émotions. En témoigne l'aspect sauvage de la nature de Kamouraska, avec ses vastes étendues qui s'étirent à l'horizon, ses pâturages déserts labourés par le vent, ensevelis en hiver par la neige : le paysage offert est hostile et s'oppose absolument à la demeure de Sorel

¹¹³ Notons, dans l'ensemble de l'œuvre hébertienne, l'importance du thème de la sauvagerie, souvent associée à l'enfance. On pense notamment aux *Fous de Bassan* (1982), au *Temps sauvage* (1967), au « Torrent » (1950), aux *Enfants du sabbat* (1975) et à *L'enfant chargé de songes* (1992). (*Les fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1992; *Le temps sauvage*, Montréal, HMH [Coll. L'Arbre], 1967; « Le torrent », dans *Le torrent*, Montréal, HMH [Coll. L'Arbre], 1963 [1950]; *Les enfants du sabbat*, Paris, Éditions du Seuil, 1975; *L'enfant chargé de songes*, Paris, Éditions du Seuil, 1992).

où Élisabeth et ses tantes mènent une vie distinguée et confortable¹¹⁴. Les terres de Kamouraska, que madame Rolland ne revisite qu'en mémoire, répondent à sa fureur de vivre et à son besoin farouche de liberté. Pensons aux incessantes exclamations d'Élisabeth : « Vivre ! Je veux vivre » (K-202), « [a]vant que la vie quotidienne n'altère notre pure fureur de vivre et de mourir » (K-163); « Je veux vivre. Vivre à tout prix. » (K-13).

La sauvagerie du paysage de Kamouraska est aussi le reflet des événements, qu'il s'agisse de la relation tumultueuse entre Antoine Tassy et Élisabeth (« Nous courons tous les deux. À en perdre haleine. Sur la grève mouillée. Tombons dans les joncs. [...] Nous sommes deux enfants sauvages. [...] Embrassons-nous sur la bouche. À en perdre le souffle. [...] Il me lance un couteau de cuisine par la tête. » [K-86]), ou du meurtre d'Antoine par George Nelson (« Le bruit de la première détonation sur le chemin du Roi se perd dans la neige épaisse qui tourbillonne. Dans les sifflements du vent. » [K-234]). De même, les variations météorologiques permettent de mettre en évidence les liens entre les événements et l'espace, de manière exemplaire : ainsi, après le meurtre d'Antoine Tassy, « [l]e vent est tombé. Quelque chose de furieux qui était dans le vent d'hier est tout à fait tombé. La poudrierie qui soufflait hier, dans l'anse de Kamouraska, s'est calmée. » (K-222)

Notons d'ailleurs, au sujet de *Kamouraska*, l'œuvre incessante d'un vent violent. Investi d'une valeur symbolique, celui-ci est encore un écho de l'histoire, se fait présage du malheur à venir : « Il y a trop de vent ici. Non, je ne m'habituerai pas à ce vent. La nuit, le vent siffle tout autour de la maison, il secoue les volets. Le vent me fait mourir. On dit que la voix des morts se mêle au vent, les soirs de tempête. » (K-76) Si le vent évoque la violence des personnages, il en va de même de la tempête, qui éclate dans plusieurs lieux du souvenir et qui n'est pas sans rappeler, encore une fois, la fureur et la violence des protagonistes : « Brusquement le cauchemar déferle à nouveau, secoue Élisabeth d'Aulnières dans une tempête. Sans que rien n'y paraisse de l'extérieur. » (K-250)

¹¹⁴ André Brochu affirme d'ailleurs que le « champ thématique de *Kamouraska* est fortement structuré par l'opposition entre la vie tranquille, conformiste, terne [...], et la vie intérieure, subjective de la passion [...]. » (André Brochu, *op. cit.*, p. 133.)

Considérant la manière dont l'espace est présenté dans *Kamouraska*, il nous faut nuancer l'affirmation de Tadié selon laquelle « [u]ne obscure vérité semble détenue par l'espace, et non plus destinée à naître de l'affrontement des personnages. » (T-58) Dans le cas présent, où les protagonistes ne sont pas désincarnés, actions, états et description des lieux sont plutôt corollaires. Cependant, nos analyses concordent avec le propos du chercheur quant au lien particulier qui unit un espace déterminé aux protagonistes et aux événements de la diégèse. On peut de plus soutenir, au sujet de la description dans *Kamouraska*, ce que Tadié soutient de la description dans les récits poétiques : celle-ci permet effectivement la condensation des images. Plus qu'un cadre référentiel, l'espace occupe indéniablement dans *Kamouraska* une valeur métaphorique et symbolique, contribuant à la poétisation de l'œuvre.

Qu'en est-il de *L'Amant* ? L'espace principal y est, à n'en pas douter, celui des lieux vietnamiens. Un élément particulier du décor, surtout, retient d'emblée notre attention; présent dès l'incipit, il tient un rôle fondamental dans le roman, par sa fonction symbolique et sa dimension métaphorique : il s'agit du Mékong, ce fleuve si beau, si « sauvag[e] » (A-17), dont la traversée changera le cours de la vie de la narratrice. Le Mékong, presque doué de vie, « coule sourdement, il ne fait aucun bruit, le sang dans le corps. » (A-30) Sa violence est extrême : « Dans le courant terrible je regarde le dernier moment de ma vie. Le courant est si fort, il emporterait tout [...]. Il y a une tempête qui souffle à l'intérieur des eaux du fleuve. Du vent qui se débat. » (A-18) Et encore :

Autour du bac, le fleuve [...] emmène tout ce qui vient, des paillotes, des forêts, des incendies éteints, des oiseaux morts, des chiens morts, des tigres, des buffles, noyés, des hommes noyés, des leurres, des îles de jacinthes d'eau agglutinées, tout va vers le Pacifique, rien n'a le temps de couler, tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur, tout reste en suspens à la surface de la force du fleuve.
(A-30-31)

Comme c'était le cas des éléments spatiaux de *Kamouraska*, le fleuve n'est pas dépourvu de liens avec la narratrice de *L'Amant*. La fureur du Mékong qui emporte tout redouble les thèmes de la passion (« J'avais le visage de la jouissance. Celui-ci se voyait très fort. » [A-15]) et de la sauvagerie (« C'est une enfant qui a toujours été

libre, sans ça elle se sauverait, moi-même sa mère je ne peux rien contre ça, si je veux la garder je dois la laisser libre. » [A-88]) à l'œuvre dans le roman. Le rapport intime au Mékong devient particulièrement explicite lorsque la narratrice est désignée, par périphrase, comme « l'enfant de la traversée du fleuve » (A-113). Cette traversée correspond précisément à un tournant dans la vie de l'adolescente : ce moment où elle rencontre son amant est aussi un point de non-retour, le moment où une certaine « image » d'elle-même, qui « dure pendant toute la traversée du fleuve » (A-11) est « détachée, [...] enlevée à la somme. » (A-16) La traversée est en ce sens une véritable étape¹¹⁵.

Un autre lieu mérite notre attention : il s'agit de la maison où vivent la narratrice, sa mère et son petit frère. Bien qu'il n'y soit fait allusion qu'une seule fois, la teneur du passage qui lui est consacré justifie sa présence dans notre analyse, dans la mesure où l'extrait en question témoigne à merveille de l'ambivalence de ce lieu familial :

Ma mère, ça la prend tout à coup, [...], fait laver la maison de fond en comble, [...]. [...] La maison tout entière embaume, [...] a l'odeur délicieuse de la terre mouillée après l'orage, c'est une odeur qui rend fou de joie surtout quand elle est mélangée à l'autre odeur, celle du savon de Marseille, celle de la pureté, de l'honnêteté [...], celle de notre mère [...]. [...] Et chacun pense et elle aussi la mère que l'on peut être heureux dans cette maison défigurée qui devient soudain un étang, un champ au bord d'une rivière, un gué, une plage. (A-76-77)

Pour un temps, le nettoyage de la maison semble faire oublier la misère de la famille et la tension entre ses membres. Le retour des souvenirs apporte cependant un démenti au bonheur, anéantit l'illusion d'honnêteté et de candeur : « Ce sont les deux plus jeunes enfants, la petite fille et le petit frère, qui les premiers se souviennent. Ils s'arrêtent de rire tout à coup et ils vont dans le jardin où le soir vient. » (A-77) La maison, on le voit, est porteuse de l'ambiance qui règne au sein de cette « famille en pierre » (A-69) : « Je [...] dis [à mon amant] qu'on est dehors, que la misère a fait s'écrouler les murs de la famille et qu'on s'est tous retrouvés à l'extérieur de la maison, à faire chacun ce qu'on voulait faire. » (A-58) Ainsi, la cohésion familiale

¹¹⁵ D'après Madeleine Borgomano, le topos de la traversée rejoint un « thème archétypique de notre imaginaire », qui « oriente le sens de l'écriture », à l'inverse du reste des écrits durassiens qui « appara[issent] au service de la désorientation, de la dissémination. » (Madeleine Borgomano, *De la forme au sens*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 11.) Borgomano y voit une explication du succès remporté par l'œuvre.

ayant éclaté, aucune des autres résidences qu’occupera au fil du temps la famille ne semble plus habitable : ce sont des « endroits incroyables, toujours provisoires, au-delà de toute laideur, à fuir, dans lesquels ma mère campait en attendant » (A-116) d’aller en France.

Ces résidences impossibles à habiter se rapprochent de ce que Marc Augé a appelé des « non-lieux » : si les « lieux [...] se veulent [...] identitaires, relationnels et historiques¹¹⁶ », les non-lieux, pour leur part, sont des espaces ne présentant aucune de ces trois caractéristiques¹¹⁷. L’appellation s’applique également au lycée que fréquente la narratrice à Saigon, qui, notons-le, est emblématique des ambitions que nourrit sa mère à son égard (« Pour toi c’est le secondaire qu’il faudra. [...] Le secondaire et puis une bonne agrégation de mathématiques. » [A-11]). À l’école s’oppose la garçonnière de Cholen, où l’amant chinois emmène la narratrice dès sa sortie de classe. Quoique décrit de manière minimale (« moderne, meublé à la va-vite dirait-on » (A-47), etc.) et bien qu’il s’agisse d’un « lieu de détresse, naufragé » (A-56), le studio est le point de rencontre des amants, aussi « confidents » (A-75), ce qui en fait un lieu relationnel, au sens d’Augé. Or, de manière tout à fait surprenante, cet endroit se trouve lié dans le texte à la fois à la traversée du fleuve (on voit bien décidément sa fonction symbolique) et à la vocation d’écrivaine de la narratrice :

Les heures que je passe dans la garçonnière de Cholen font apparaître ce lieu-là [de l’écriture] dans une lumière fraîche, nouvelle. C’est un lieu irrespirable, il côtoie la mort, un lieu de violence, de douleur, de désespoir, de déshonneur. Et tel est le lieu de Cholen. De l’autre côté du fleuve. Une fois le fleuve traversé. (A-93)

Ces considérations nous permettent d’avancer que ce lieu et ces non-lieux fonctionnent « comme embrayeurs [...] potentiels¹¹⁸ » de paratopie. Autrement dit, cette « difficile [situation de] négociation entre le lieu et le non-lieu¹¹⁹ » dans laquelle

¹¹⁶ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil (Coll. La librairie du XXI^e siècle), 1992, p. 69.

¹¹⁷ Marc Augé note cependant que « le non-lieu n’existe jamais sous une forme pure, des lieux s’y recomposent, des relations s’y reconstituent ». (*Ibid.*, p. 101.)

¹¹⁸ Dominique Maingueneau, Reindert Dhondt et David Martens, *Un réseau de concepts. Entretien avec Dominique Maingueneau sur le discours littéraire*, [en ligne]. <http://www.interferenceslitteraires.be/node/162> [Site consulté le 10 décembre 2014].

¹¹⁹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*, Paris, Armand Colin (Coll. U. Lettres), 2004, p. 53.

se trouve la narratrice-personnage la contraint, « par le déplacement de son œuvre, [à] définir un nouveau [lieu], [à] construire [par le biais de l'écriture] un territoire paradoxal à travers son errance même¹²⁰ ». Cette hypothèse semble confortée par la phrase suivante : « [L'écriture, c]'est là le lieu où plus tard me tenir une fois le présent quitté, à l'exclusion de tout autre lieu. » (A-93) Voici peut-être précisément la révélation que nous cherchions à expliciter plus tôt, lorsque nous tentions de cerner ce qui pouvait constituer une « révélation » pour les narratrices-personnages de *L'Amant* et *Kamouraska* : la remembrance a peut-être ici pour fonction, en partie, de contextualiser la vocation d'écrivaine de la narratrice, ce que tendrait à suggérer le traitement de la dimension spatiale dans l'œuvre. Dans ce cas, il semble que l'espace puisse être vu, d'une certaine façon, comme « l'objet d'une quête, d'un savoir, d'un pouvoir » (T-76).

En somme, nos analyses nous permettent de constater que, dans les deux œuvres à l'étude, les lieux fictionnels renvoient à des lieux réels et permettent de situer l'action. Cependant, force est d'admettre que leurs contours apparaissent flous (« Dans le soleil brumeux du fleuve, le soleil de la chaleur, les rives se sont effacées, le fleuve paraît rejoindre l'horizon. » [A-30]) et, qu'au-delà de leur rôle de cadre, ils revêtent une fonction métaphorique ou symbolique. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, ce n'est pas tant l'issue de l'histoire qui importe, qu'il s'agisse du meurtre d'Antoine dans *Kamouraska* ou de l'issue de la relation avec l'amant dans l'œuvre de Duras : l'intérêt réside plutôt, comme nous avons tenté de le montrer, dans le cheminement à travers l'espace, qui, à mesure que resurgit le passé, fait également ressortir certains enjeux spécifiques des œuvres. En cela, nos conclusions rejoignent celles de Tadié, selon qui le trajet à travers l'espace prime sur la fin de l'histoire – et constitue même une fin en soi.

Par ailleurs, nous avons été à même de remarquer, dans *Kamouraska* comme dans *L'Amant*, l'importance dont sont investis les lieux qui servent de cadre aux actions du passé, ainsi que la manière dont ils sont décrits. Nos analyses nous poussent en ce sens à contester l'idée de « paradis perdu » avancée par Tadié : les espaces et les

¹²⁰ *Ibid.*, p. 103.

sensations du présent font resurgir les souvenirs du passé et ramènent madame Rolland à un épisode pénible de sa vie (« Qu'on arrache [cet épisode] de ma mémoire, à coups de hache. À grands cisaillements de scie. » [K-108]; « Brusquement le cauchemar déferle à nouveau, [...] » [K-250]). Même dans le cas de Duras, l'espace retrouvé par le souvenir n'est pas à proprement parler positif :

L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà [...]. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, [...]. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements. (A-14)

Ainsi, malgré la présence dans les romans de Duras et d'Hébert d'épisodes plus heureux, les lieux qui y sont présentés évoquent des souvenirs plutôt négatifs et ne nous semblent donc pouvoir être appelés « paradis perdus » que fort abusivement.

2.3.4. Temps perdu, temps retrouvé : mémoire et temps dans les deux romans

Selon Tadié, l'espace du récit poétique est un espace fragmenté et à ce morcellement correspond une discontinuité temporelle. Tadié avance que dans le récit poétique, « le temps se met au service d'une quête, celle d'instant privilégiés » (T-99), plus spécifiquement de moments passés. C'est ce qui permet au chercheur d'affirmer que plusieurs récits poétiques seraient caractérisés par la prédominance du thème du souvenir, thème qui non seulement imprènerait la diégèse, mais contribuerait à l'organisation du récit et influencerait le style. Le chercheur note encore le grand nombre de ces textes qui sont en fait des récits d'enfance. De plus, selon ses observations, le temps est traité dans le récit poétique sous deux aspects : le temps de la fiction et la chronologie.

2.3.4.1. Le temps de la fiction

Tadié remarque que, dans un roman traditionnel, il y a coïncidence entre la fin du temps de l'histoire et la fin de la quête. Ce n'est pas le cas dans le récit poétique, où se déploie « un temps quasi immobile. Ce temps stagnant n'est pas sans conséquence

sur les concepts qui servent à analyser le récit : "On v[oit] alors l'avantage qu'il y a à parler de *richesse* et de *densité* plutôt que de *durée*."¹²¹ »

Justement, la durée est d'une si faible importance dans le récit poétique que le temps de l'histoire racontée ne repose pas, la plupart du temps, sur la succession des heures et des jours (ou très peu), mais plus volontiers sur le défilement des saisons. Une certaine réticence est aussi visible dans ce type de textes par rapport à l'Histoire, à laquelle le temps de la fiction est très souvent hermétique. Dans les récits qui y font malgré tout allusion existe par contre une corrélation entre les événements réellement advenus et la diégèse : ce qui fait que le temps historique n'a pas la simple fonction d'ancrage temporel, mais acquiert un rôle particulier au sein du récit. C'est pourquoi « la récupération de l'Histoire renforce le temps poétique au lieu de le détruire » (T-95). Elle y parvient par des allusions sommaires, un éloignement des événements ou bien une imitation symbolique des épisodes de l'Histoire, le temps fictionnel dissolvant le temps historique et l'intégrant à ses propres fins.

On ne peut certes pas dire que les romans qui nous intéressent font abstraction du temps historique. L'action de *Kamouraska* se déroule au XIX^e siècle québécois, après les Rébellions des patriotes, alors que le Canada français est toujours sous la domination de l'Empire britannique. Comment le roman intègre-t-il donc ce temps historique ? D'entrée de jeu, la référence à l'Histoire sert à situer l'action, principalement en raison du fait que le drame de *Kamouraska* renvoie à un fait divers survenu en 1839 (K-92). Pourtant, la manière dont est traité l'ancrage temporel est intéressante : certains y ont vu un moyen employé par Hébert pour traiter de l'actualité politique contemporaine de l'élaboration du roman (donc celle des années 1960). Cette méthode subtile démontrerait l'intérêt pour la scène politique d'une auteure autrement très discrète sur le sujet¹²². L'étude des manuscrits de *Kamouraska* effectuée dans le cadre de la préparation des œuvres complètes d'Anne Hébert a de même mis en lumière le traitement initial du contexte sociohistorique, qui témoigne

¹²¹ Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 37, cité par Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 86. C'est Bachelard qui emploie l'italique.

¹²² Nous pensons notamment à l'article d'Emile J. Talbot, « The Signifying Absence : Reading *Kamouraska* Politically », *art. cit.*

de la « grande place » qu'accordait l'écrivaine à l'histoire des patriotes « au début de son entreprise romanesque¹²³ ».

D'autre part, nous croyons déceler un rapport particulier entre les événements historiques mentionnés et l'histoire d'Élisabeth d'Aulnières. En effet, l'évocation de ces repères permet de faire valoir l'ampleur de la passion qui anime Élisabeth dès lors qu'il s'agit de son amant : « Que la reine pendre tous les patriotes si tel est son bon plaisir. Que mon amour vive ! Lui seul entre tous. » (K-44) Un autre extrait unit le sort de la narratrice à celui des patriotes, alors que se déroule, en rêve, son jugement : « Élisabeth d'Aulnières, veuve Tassy, souvenez-vous de Saint-Denis et de Saint-Eustache ! » (K-44) Dans chaque cas, le temps historique n'est pas seulement un rappel du cadre dans lequel s'inscrit l'histoire de *Kamouraska*, mais sert aussi à mettre en parallèle le destin des patriotes et celui du docteur George Nelson : tous ont transgressé la loi, les uns par amour de la patrie canadienne-française, l'autre par passion pour Élisabeth Tassy. S'ils sont attrapés, le châtement qu'on leur destine est le même, celui de la mise à mort. Le patronyme même du docteur cristallise ce lien entre la fiction de *Kamouraska* et l'histoire des patriotes : il rappelle les frères Wolfred et Robert Nelson, acteurs importants des Rébellions de 1837 et 1838 – insurrections qui, rappelons-le, se sont soldées par la défaite des patriotes. Robert Nelson, « chef patriote et médecin », partage d'ailleurs avec « le héros du roman [...] le même goût pour la liberté, la justice et une pratique éclairée, compassionnelle et progressiste de la médecine¹²⁴ ». Le nom Nelson, porteur du souvenir des Rébellions et de leur insuccès, ne peut dès lors que laisser présager le destin funeste des amours du docteur et d'Élisabeth. La référence historique symbolise, comme le montrent les passages cités, la tournure prise par l'histoire des amants de *Kamouraska*.

¹²³ [S. n.], « Introduction », dans Anne Hébert, *Œuvres complètes d'Anne Hébert. II. Romans (1958-1970)*, op. cit., p. 27. Soulignons entre autres la présence dans un manuscrit de *Kamouraska* d'un épisode retranché de la version publiée, dans lequel Élisabeth d'Aulnières se remémore son séjour en prison : « L'odeur dominante de la prison si vous voulez le savoir c'était cela [*sic*] des patriotes entassés là depuis deux ans. Souvent à l'aube on en pendait quelques-uns. [...] [I]ls mouraient, au petit matin, comme des saints pour la liberté. » (*Ibid.*, p. 28.)

¹²⁴ *Ibid.*, p. 212.

Par ailleurs, l'expression de « temps poétique » qu'emploie Tadié est, à notre sens, d'autant plus juste dans le cas de *Kamouraska* que le déroulement du temps fictionnel, dans l'œuvre, n'est que faiblement marqué. Dans le récit premier, celui où se meurt le mari de madame Rolland, et bien que soit mentionnée l'heure à un certain endroit (« Il est deux heures du matin. » [K-12]), on ne pressent autrement que très vaguement le passage de la journée, grâce à des indicateurs indirects (« On a oublié de fermer les jalousies. Il y a du soleil qui passe à travers les rideaux. » [K-40]). Le récit second, auréolé de songe, échappe lui aussi, à sa manière, à l'emprise du temps, puisqu'il est surtout rythmé par le passage des saisons. Devant de tels faits, on comprend que la question de la durée du récit cède en importance à celle de sa « densité » (T-86).

L'Amant, de son côté, fait référence à l'époque de l'Indochine coloniale, à l'occupation japonaise en Indochine, ainsi qu'à la Seconde Guerre mondiale. Il est intéressant de souligner que la guerre sert de métaphore pour rendre compte de l'empire qu'exerce le frère aîné sur la famille de la narratrice, avant qu'il ne parte pour la France : « Je vois la guerre sous les mêmes couleurs que mon enfance. Je confonds le temps de la guerre avec le règne de mon frère aîné. [...] Je vois la guerre comme lui était, partout se répandre, partout pénétrer, voler, emprisonner, partout être là, à tout mélangée, [...] » (A-78) Du reste, le contexte historique dans lequel s'inscrit l'histoire de l'amant chinois se fait le miroir de sa relation avec la jeune narratrice. L'inégalité sociale entre les colonisateurs européens et les colonisés, la discrimination et les violences envers les Juifs ou bien l'occupation d'une nation par une autre sont autant de situations qui évoquent le rapport d'inégalité qui s'établit entre le riche Chinois et la lycéenne blanche, la seconde dominant le premier du simple fait du contexte colonial. Entre transgression de la hiérarchie sociale établie et rappel constant de celle-ci (« Comment veux-tu, je dis, avec un Chinois, comment veux-tu que je fasse ça avec un Chinois, si laid, si malingre ? » [A-74]), la liaison entre la jeune narratrice et son amant se pose en contrepoint des événements historiques mentionnés dans *L'Amant*. En ce sens, en plus de leur fonction d'ancrage temporel, les repères historiques jouent le rôle de prolepses et laissent présager la rupture du couple. En attendant cette issue définitive, l'histoire des deux amants et de

leur passion ouvre une parenthèse dans le contexte d'oppression, parenthèse dont on sait qu'elle est malgré tout vouée à se refermer – tout comme dans *Kamouraska*. De la sorte, le temps historique participe, du moins temporairement, à la mise en place d'un temps poétique.

Par ailleurs, pour assurer la progression du récit, Duras a recours dans *L'Amant* à des marqueurs imprécis, tels que « un jour » (A-9), « maintenant » (A-15), « ce jour-là » (A-19), « c'est le soir qui vient maintenant » (A-55), « [à] cette époque-là, de Cholen, [...] » (A-72) ou bien encore « [c]'était à quelques mois de notre séparation définitive » (A-104). Une fois encore, l'importance du défilement temporel est amoindrie. Outre ces repères, le passage du temps, dans la trame principale, est aboli par l'absence de changements de saisons : « J'ai quinze ans et demi, il n'y a pas de saisons dans ce pays-là, nous sommes dans une saison unique, chaude, monotone, nous sommes dans la longue zone chaude de la terre, pas de printemps, pas de renouveau. » (A-11) À l'instar de *Kamouraska*, c'est semble-t-il davantage la densité du récit que sa durée dans le temps qui importe.

Ainsi, la référence historique dans les romans étudiés peut servir à la mise en place de ce que l'on pourrait appeler un temps poétique. Y participe également l'imprécision affectant la dimension temporelle dans *L'Amant* et *Kamouraska*, qui met de l'avant la primauté de la richesse de signification sur la durée du récit.

2.3.4.2. La chronologie

Dans une autre perspective, Tadié ajoute que le récit poétique ne suit pas la même chronologie que le roman traditionnel et se fait discontinu : « de même qu'il y a des lieux privilégiés, il y a des instants privilégiés » (T-83). Comme nous l'avions déjà mentionné en traitant de la structure du récit poétique, ce sont ces instants qui constituent son fondement. Le reste du récit, en comparaison, devient facultatif (T-99) dans la mesure où seuls les moments privilégiés sont porteurs de poésie. Ceux-ci se présentent comme des

moments "a-chroniques", [...] où le récit s'arrête, décrit, récapitule, contemple, [et qui] permettent l'envol de la mélodie. Il ne s'agit pas de hors-d'œuvre, de morceaux

d'anthologie insérés au hasard; en fait, ils marquent l'ensemble du texte et le signifient comme rival du poème. (T-181)

Le récit poétique défini par Tadié est à envisager, en somme, comme une quête de l'instant, dont il s'agit de « ressaisir la profondeur » (T-102), de comprendre le secret, dans le but d'atteindre la « révélation » (T-103). À cet égard, les récits longs (ceux ayant le volume de romans) pourraient être distingués selon deux modèles : il y aurait ceux qui « pratiquent l'ellipse temporelle entre les instants racontés » (T-105) et ceux qui sont d'apparence continue (c'est-à-dire que s'y succèderaient attente, instants fulgurants et « retentissement », autrement dit, commentaire).

La catégorisation ne nous paraît pas si simple en ce qui a trait à *Kamouraska*. Si le récit premier est d'apparence continue, le récit second, constitué des moments marquants du passé de la narratrice, est plutôt discontinu. De plus, nous doutons que les « instants privilégiés » y soient présentés de la même manière que ceux constitutifs des récits d'André Breton ou de Jean Giraudoux, auxquels se rapporte volontiers Jean-Yves Tadié. Si la trame centrale est émaillée des instants qui constituent le récit enchâssé de *Kamouraska*, ces derniers ne sont pas systématiquement voués à évoquer un « paradis perdu » où la prose se ferait plus « musicale » qu'ailleurs. En conséquence, il serait abusif, à notre sens, de parler d'une poétisation plus importante correspondant à ces instants retrouvés, d'autant que la description hébertienne, comme nous l'avons déjà vu lorsque nous abordions la question de l'espace, n'est pas sans receler un pouvoir poétique. Or, ces descriptions, loin d'être restreintes aux seuls « instants privilégiés », se retrouvent intégrées à la narration du récit premier comme du récit second. Comment restreindre alors la poéticité à quelques périodes privilégiées du souvenir ?

La catégorisation paraît plus aisée en ce qui concerne *L'Amant*, qui correspond davantage au modèle elliptique décrit par Tadié. Ce sont effectivement autant de fragments temporels qui sont présentés dans le roman, selon un rythme qui s'apparente aux soubresauts de la mémoire, donnant ainsi au texte, nous l'avons dit, une allure digressive. Ainsi, si l'on constate bien une certaine progression dans l'histoire de la rencontre et de la rupture avec l'amant, des souvenirs plus ou moins

liés à cette trame s'y arriment de temps à autre. Notons que cette trame est de surcroît elle-même fragmentée en instants. Dès lors, comment déterminer lesquels d'entre eux sont des « instants privilégiés » ? Ces derniers sont-ils effectivement vecteurs de poésie ? Cette manière d'envisager la question nous semble plutôt mal s'appliquer à *L'Amant*, comme elle nous paraît rendre injustement compte de *Kamouraska*.

L'examen des composantes du récit de *Kamouraska* et de *L'Amant* à l'étalon de l'essai de Tadié a dévoilé à la fois des similitudes et des aménagements possibles. Ainsi, on a noté dans les romans la présence de personnages bien moins inconsistants et désincarnés que ceux dont traite *Le récit poétique*. Dans l'attente d'une « révélation », ces personnages voient refluer différents souvenirs, qui créent un récit second. L'histoire, sous l'impulsion de la remembrance, se replie sur elle-même plutôt que de se dérouler de façon linéaire, ce qui imprime aux romans une structure en spirale. Le temps, à peu près immobile de ce fait, est aussi morcelé en une pluralité d'instant, dont nous ne croyons pas toutefois qu'ils contiennent à eux seul la part de poéticité des romans. Le traitement de l'espace en atteste : souvent métaphorique, la description spatiale se voit régulièrement intégrée au déroulement narratif, disqualifiant de ce fait cette idée d'« îlots poétiques » qui entrecouperaient une trame principale essentiellement narrative. De surcroît, la nature des souvenirs dans les romans à l'étude pousse à contester l'appellation « paradis perdu[s] » (T-197) choisie par Jean-Yves Tadié.

À l'issue de notre étude des composantes du récit dans les romans d'Hébert et de Duras, il paraît fondé de soutenir que le caractère poétique de ces textes, s'il peut émaner d'une part d'un traitement particulier des composantes du récit (ce sur quoi repose en partie le modèle du récit poétique de Jean-Yves Tadié), tient à un autre élément qui paraît crucial : le traitement de la langue. Matériau premier de l'écrivain, la langue est aussi le lieu de son inscription en tant qu'artiste. Dans le cas d'auteurs telles que Duras et Hébert, qui soutiennent la possibilité d'une hybridation entre récit et poésie, l'analyse du travail de la langue se présente à nos yeux comme incontournable. C'est dans cet esprit que nous nous pencherons à présent sur la question du style.

SECONDE PARTIE

POUR UNE ÉTUDE DU STYLE DANS *KAMOURASKA* ET *L'AMANT*

3. Le style du récit poétique selon Jean-Yves Tadié

L'auteur du *Récit poétique* est conscient de l'importance de la question du traitement de la langue pour la qualification poétique d'un récit. Dans la partie consacrée au style qui clôt son essai, le chercheur affirme que « c'est bien *d'abord*¹²⁵ au traitement du langage qu'on reconnaît qu'un récit est poétique » (T-179) :

[n]i la conception des personnages, ni celle du temps, ou de l'espace, ou de la structure ne sont une condition suffisante : la densité, la musicalité, les images ne manquent au contraire jamais, et peuvent aller jusqu'à procurer l'impression qu'ouvrir ces récits c'est lire de longs poèmes en prose. (T-179)

Ainsi, Tadié postule l'existence d'un « traitement du langage » caractéristique du récit poétique. Ce traitement poétique de la langue reposerait majoritairement sur la prédominance des parallélismes, ce travail de construction permettant de compenser dans un texte narratif le rythme régulier, les rimes et le découpage particulier que l'on retrouverait dans un poème. On se souvient en effet que Tadié, pour établir son *Récit poétique*, s'est inspiré de la conception de la poésie de Roman Jakobson, qui fait du parallélisme la figure fondatrice de cette dernière.

Tadié identifie deux types de parallélismes : celui des signifiants (répétition de structures syntaxiques engendrant une dimension musicale), qui confère au texte une « densité sonore » (T-179), et celui des signifiés (comparaisons et métaphores, notamment), qui le dote d'une « puissance imageante » (T-179).

3.1. La densité sonore

Le parallélisme syntaxique, selon Tadié, constitue la « dimension musicale », sonore du récit poétique : le fait de reprendre dans un même passage les mêmes structures syntaxiques, voire les mêmes mots, créerait une certaine redondance qui rythmerait la lecture.

¹²⁵ C'est nous qui employons l'italique.

L'auteur du *Récit poétique* soutient que les « nœuds sonores » (T-186) qui sont présents dans ce type de textes ouvrent le récit à une nouvelle dimension : ils viendraient contrecarrer l'annulation du sens que favoriserait une organisation linéaire, syntagmatique. Ces instants musicaux s'observeraient surtout dans les passages « a-chroniques », c'est-à-dire, rappelons-le, dans les passages où la narration se trouve arrêtée et où l'instance narrative se livre par exemple à des récapitulations ou à des descriptions. Par ailleurs, hors de ces « moments musicaux », la narration n'en continuerait pas moins de dérouler son fil, en raison de « la nécessité de la progression linéaire qu'appelle la fiction. » (T-186)

Cette fracture entre moments poétiques « musicaux » et continuité narrative n'est pas sans donner l'impression que Jean-Yves Tadié envisage ce genre du récit poétique moins comme un genre de synthèse que comme une cohabitation de deux irréconciliables. Toutefois, pour le chercheur, la prose dite « rythmique » ne constitue qu'un moment privilégié du récit poétique : selon lui, ce qui prédomine dans l'ensemble du récit, c'est plutôt le « système d'images ».

3.2. La « puissance imageante »

C'est le parallélisme des signifiés, présent dans le récit poétique, qui produirait ce que le chercheur appelle des « images¹²⁶ ». Pour Tadié, celles-ci naissent essentiellement de la comparaison ou de la métaphore et viennent « compenser l'infériorité rythmique [...] de la prose » (T-187), « la convergence des sens [se trouvant à] pallie[r] la divergence des sons » (T-188).

Car, dans le récit poétique, dit le chercheur, « il y a un rythme des images et une syntaxe » (T-187). Plus encore, « ce n'est pas le rythme qui a un pouvoir imageant,

¹²⁶ Catherine Fromilhague, dans *Les figures de style*, met en garde contre l'utilisation du mot « images » pour désigner le produit de la comparaison et de la métaphore : « [l]a force imageante des deux figures est très variable, et il vaut mieux éviter de parler d'image quand on étudie ces figures. » (Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin [Coll. 128. Lettres; 84], 2010 [1995], p. 74.)

Même écho chez Georges Molinié, pour qui il vaut mieux éviter que le terme « ne corresponde [qu'à] un simple bruit pour signaler, selon les utilités provisoires et diverses, la même chose qu'une comparaison ou qu'une métaphore (autant vaudrait, alors, économiser le mot). » (Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses universitaires de France [Coll. Linguistique nouvelle], 1986, p. 124.)

mais l'image qui a un pouvoir rythmique » (T-187). Les images s'assembleraient effectivement en réseaux¹²⁷, ce qui fait qu'à « l'horizontalité de l'histoire » s'ajouterait un « rythme second des images [renvoyant] à la verticalité du sens, au contenu mythique du récit, au discours de l'inconscient. »¹²⁸ (T-188) La lecture, ce faisant, se déplacerait de la compréhension vers l'interprétation.

En ce sens, de l'avis du chercheur, « [les] image[s] du récit poétique se font] productrice[s], et non plus reproductrice[s] » (T-189), et chacune, « à chaque coup[,] vous force à réviser tout l'univers¹²⁹ », tant le nôtre que celui du récit. Car, si prises isolément elles modulent la représentation d'un élément donné du récit, les images entretiennent de plus un lien particulier avec l'ensemble du texte. C'est pourquoi Tadié souligne l'importance de s'attarder à leur surgissement à la fois dans « le contexte de la phrase, de la page, [et] du récit » (T-189) en entier. Ainsi faut-il être attentif au dévoilement de séries d'images, non seulement rythmiques, mais également propres à suggérer un sens à un récit qui, sans elles, deviendrait, d'après Tadié, comme « obscu[r] et peut-être vide » (T-190).

Insistons enfin sur une remarque de l'auteur, qui observe que, dans le corpus qu'il a retenu, « [l]'ambiguïté de l'image, symbolique de tout le récit poétique, abolit les limites entre l'imagination et la réalité. » (T-192-193) Il n'est néanmoins pas question de « fuir les choses, ni le réel, mais d'en modifier la perception[, c]omme dans le poème [...] ». » (T-191) En résumé, « [r]ecours à l'imaginaire, action sur l'inconscient,

¹²⁷ Cela peut, dit-il, aller jusqu'à la création d'un récit second à l'intérieur même du récit.

¹²⁸ Cette allusion à une verticalité du sens évoque le concept de l'image verticale qu'a élaboré la cinéaste Maya Deren. Ainsi, pour Deren, « '[I]n a vertical development, it is a logic of central emotion or idea that attracts to itself even disparate images which contain that central core, which they have in common.' » (Maya Deren, « Poetry and the Film », dans P. Adams Sitney [dir.], *Film*, New York, Cooper Square Press, 2000, p. 178, cité dans Julie Beaulieu, « The Poetics of Cinematic Writing : Marguerite Duras and Maya Deren », dans Rosanna Maule et Julie Beaulieu [dir.], *In the Dark Room. Marguerite Duras and Cinema*, Oxford/ New York, Peter Lang, 2009, p. 139.)

D'autre part, rejoignant en cela les propos de Tadié, Deren considère que l'organisation verticale d'une œuvre se distingue de sa dimension horizontale, de sa trame narrative, qui se constitue d'une succession d'événements. Ainsi, pour la cinéaste, la poésie « proceeds via resonances that are deeply grounded in a vertical structure or line. » (*Ibid.*, p. 140.) Il est intéressant de mentionner que dans l'étude que nous citons, Julie Beaulieu se penche sur les rapports entre la poésie symboliste et l'œuvre de Maya Deren, puis entre la production de Deren et la production de Duras. C'est donc dire la part d'influence symboliste qui imprègne l'œuvre durassienne.

¹²⁹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p. 81, cité dans Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 189.

doute sur le sens, hésitation entre plusieurs sens devenus parallèles, insistance sur la relation pure, telles sont les fonctions de l'image dans le récit : elles l'ouvrent à tout ce qui n'est pas lui. » (T-193)

4. Le style du *Récit poétique* au banc d'essai

Il s'agit à présent de voir comment l'on peut se servir des constats de Jean-Yves Tadié dans le cadre d'une étude du style de *Kamouraska* et de *L'Amant*. Ce qui retient d'abord l'attention, lorsqu'on se livre à la lecture (et a fortiori à l'analyse) du roman d'Anne Hébert, c'est la profusion de métaphores et de comparaisons, qui engendrent ce que Tadié nomme des « images¹³⁰ ». Cela ne nous empêche pas toutefois de distinguer dans le texte d'autres modalités d'un traitement figuré du langage. Par ailleurs, quoique de tels parallélismes puissent être relevés dans le roman de Duras, leurs occurrences y sont somme toute moins nombreuses que dans *Kamouraska*. On pressent d'ores et déjà à ce titre la pertinence d'un élargissement du champ d'investigation. Mais procédons par ordre et empruntons dans un premier temps une démarche analogue à celle de Jean-Yves Tadié.

4.1. Le parallélisme dans *Kamouraska*

Intéressons-nous pour commencer aux parallélismes de signifiants, c'est-à-dire aux parallélismes de mots, de masses sonores, qui sont présents dans le roman d'Anne Hébert. D'emblée, il est possible de percevoir dans le texte certains phénomènes d'assonances et d'allitérations. Voyons plutôt ce passage : « Non pas deux maris se remplaçant l'un l'autre, [...] mais un seul homme renaissant sans cesse de ses cendres. Un long serpent unique se reformant sans fin, dans ses anneaux. » (K-31) Cette allitération, par l'évocation du serpent et l'itération de consonnes sifflantes, n'est évidemment pas sans rappeler celle bien connue de Racine¹³¹. Mais la métaphore – car c'en est une – possède un sens distinct : on suggère ici l'homme dangereux, perfide et sans cesse réincarné. Ce sens est redoublé par la répétition des

¹³⁰ Nous avons exprimé dans une note antérieure la réserve de stylisticiens par rapport à l'emploi de ce terme. On nous autorisera cependant à en faire usage dans le cadre de nos brèves analyses du style de *Kamouraska* et de *L'Amant* à la lumière de l'essai de Tadié.

¹³¹ « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » (Extrait de Jean Racine, *Andromaque*, Paris, Gallimard [Coll. Folio classique], 2009, p. 127.)

sifflantes [s], qui évoquent le serpent, ainsi que celle du phonème [ã] (« se remplaçant », « seul », « renaissant sans cesse de ses cendres »; « serpent », « se », « sans », « ses »). Prenons un second exemple : « La fatigue vous recouvre d'une longue lame, épaisse, lourde, roule sur vous son large, lourd mouvement. » (K-25) Nul besoin de détailler plus avant l'effet bien connu, mais non moins efficace, de la répétition des consonnes [l] et [r], dites liquides, qui font écho au thème marin de ce passage.

Allitérations et assonances ne sont toutefois pas les éléments les plus frappants, à notre avis, en termes de parallélismes des signifiants. À l'instar de Tadié, qui examine les répétitions de structures syntaxiques, choisissons à notre tour quelques extraits en ce sens : « C'est moi qui tire. C'est moi qui tue. » (K-67); « Couchée dans le lit d'Antoine, battue par Antoine, caressée par Antoine, ouverte et refermée par Antoine, violée par Antoine, ravie par Antoine. » (K-129); « Un port de reine. Une âme de vipère. Un cœur fou d'amour. Une idée fixe entre les deux yeux. Une fleur dans les cheveux. » (134). Ces trois citations nous fournissent des exemples de répétitions anaphoriques (« C'est moi qui » + verbe) et épiphorique (participe passé + préposition « par » + « Antoine »), ainsi qu'un exemple de variation sur un même modèle (article indéfini « un/une » + substantif + groupe prépositionnel/adjectival complément).

On voit se profiler en filigrane la question du rythme, question d'importance, s'il en est une, au regard d'une possibilité d'hybridation entre narration et poésie. Laissons-la en suspens pour le moment et contentons-nous de constater que les parallélismes syntaxiques abondent dans *Kamouraska*. Tant et si bien qu'il nous est difficile de soutenir avec Tadié que cette « prose rythmée » soit restreinte à des « moments achroniques », « privilégiés », où soit l'on récapitule, soit l'on décrit. Voyons plutôt ce passage du début du roman : « On m'observe. On m'épie. On me suit. On me serre de près. On marche derrière moi. » (K-7) La quadruple répétition anaphorique de la structure [pronom indéfini « on » + pronom personnel « me » (ou sous sa forme élidée) + verbe d'action] exerce à travers le parallélisme un effet d'insistance certain. Observons surtout que ce passage s'inscrit pleinement dans l'avancement de l'action,

qui est mise en valeur par le rythme saccadé. Remarquons aussi qu'il ne s'agit guère là d'une récapitulation, ni de la description d'un instant privilégié ou de l'évocation d'un « paradis perdu et retrouvé » (T-197).

Attardons-nous maintenant aux parallélismes des signifiés. Ce que Tadié appelle « images », dans le roman d'Hébert, foisonne. Se créent par conséquent d'un passage à l'autre de multiples correspondances, rendues possibles tant par des comparaisons que des métaphores. Citons quelques exemples : « L'innocence étalée comme la peau sur les os. » (K-35); « Deux de trèfle : la soirée est calme, pareille à du lait frais. » (K-42-43); « L'oiseau qui tombe, comme une pierre emplumée. » (K-66); « La paix, un jour, sera cachée dans un compliment, comme une amande dure. » (K-93); « Des fougères de mer, dessinées sur notre peau. » (K-85); « Votre fin visage, Élisabeth d'Aulnières. Mince pelure d'ange sur la haine. » (K-91); « [M]es petites tantes. [...] Trois corps d'oiseaux momifiés dans leurs plumes ternies. » (K-97). Sans oublier les métaphores filées comme celle-ci, initiée par une comparaison : « Un certain temps de ma vie, réintégré comme une coquille vide. S'est refermé à nouveau sur moi. Un petit claquement sec d'huître. Je m'entraîne à vivre dans cet espace réduit. » (K-100); ou encore celle-ci, que nous avons croisée plus tôt et qui se rapporte aux assauts de la maladie de monsieur Rolland : « [C]e n'est pas encore la mort. Et voyez pourtant quelle noyade. La fatigue vous recouvre d'une longue lame, épaisse, lourde, roule sur vous son large, lourd mouvement. Vous couche sur le sable, sans force, épuisé, goûtant le sel et la vase, quasi sonore de douleurs. » (K-25)

Or, tandis que surgissent à fréquence rapprochée des métaphores et des comparaisons en apparence isolées, on ne peut que constater que plusieurs d'entre elles s'appellent à travers tout le récit, donnant lieu à ce que Tadié nomme des réseaux d'images. Évoquons à cet égard celui de l'arbre et, par extension, du végétal¹³². Le grand nombre de métaphores s'y rapportant est à l'origine d'un véritable lacs à l'intérieur de l'œuvre : de la « terre de la mémoire » (A-35) qui recouvre métaphoriquement les souvenirs refoulés aux mauvaises herbes du passé qu'il faut brûler « pour y planter un champ de roses imaginaires » (K-18), en passant par la racine arrachée qui entraîne

¹³² Voir les pages 27, 54 et 55 du présent mémoire.

avec elle au grand jour le passé enfoui, le tremblement qui agite les arbres (« *Auberge des Trembles* » (K-72), « peuplier trembleur » (K-54), « Luce-Gertrude[, un] pommier dans la rafale » [K-46]), voire l'incendie qui les détruit (« Gradin par gradin le rire fracassant s'étend, comme un incendie qui prend, de branche en branche. » [K-48]), telles sont quelques-unes des constituantes de ce champ métaphorique du végétal. Il resterait à parler de « l'homme-arbre », qui porte en son sein la fixité de la mort, si ce n'est la mort elle-même : « – [...] Mon père, vous êtes un grand arbre mort. Avec beaucoup de branches mortes. – C'est pour mieux te pendre, mon enfant. » (K-86-87); « Le torse cloué à un arbre. Comme un crucifié. » (K-149); « C'est comme si tu t'enfermais au cœur de cet arbre avec ton mystère étranger. Une écorce rugueuse pousse sur tes mains, va recouvrir ton visage, gagner ton cœur, te changer en arbre. » (K-150-151); « Cet homme est fou. Le voici immobile et tranquille, assis dans son fauteuil. Ou debout. Figé comme une souche lourde. » (K-86) Les diverses métaphores végétales, constatons-nous, évoquent tour à tour la mort, la peur qui tient les personnages, de même que le double mouvement du refoulement et du dévoilement de certains souvenirs.

L'eau, pour sa part, recèle dans *Kamouraska* son lot de secrets, comme souvent chez Anne Hébert (« Souvenez-vous de sa peur dès que j'ai parlé de fouiller le fond de l'eau !¹³³ »). Plus spécifiquement, elle sert métaphoriquement dans le roman à la dissimulation des souvenirs, comme en attestent les passages suivants : « Tous deux ensemble dans un même délire, attelés ensemble dans une même besogne. Ces grands filets marins que l'on traîne, ensemble. Le fond de l'océan raclé de ses pauvres trésors. La précise mémoire des fous ramène les faits comme des coquillages. » (K-27); « Ce nom d'Aurélie Caron qu'il écume du fond de l'eau croupie, comme une arme rouillée, pour me tuer. » (K-27) Il y a en ce sens conjonction entre les réseaux du végétal et du marin, conjonction qui se trouve précisément à être exprimée dans une métaphore filée : « On dirait que je tire vers le jour avec effort un mot, un seul, lourd, lointain. Indispensable. Une sorte de poids enfoui sous la terre. Une ancre

¹³³ Anne Hébert, *Les invités au procès*, dans *Le temps sauvage*, op. cit., p. 346.

rouillée. Au bout d'une longue corde souterraine. Une espèce de racine profonde, perdue. » (K-62).

Dans cette même veine du secret, tout aussi important est le reflet, qui se décline en métaphores et en comparaisons impliquant l'eau ou le miroir, parfois même les deux simultanément : « Un fragment de miroir [duquel l]a suie se détache en poussière de velours. Dégage *un petit hublot de tain pur*¹³⁴. Quel joli tableau *se mire dans cette eau morte*. Un portrait de famille. » (K-84-85); « - Je vais nettoyer la glace. [...] - Non, surtout ne touche pas à la glace ! [...] *Le miroir ravivé comme une source*. » (K-133-134) Ce reflet qui blesse Élisabeth et dont elle cherche à se protéger se comprend comme une métaphore de la conscience du personnage¹³⁵, tourmenté par son passé et sa conduite coupable.

Ces réseaux, ceux du végétal, de l'eau et du miroir, liés à la fois à la mémoire et à la conscience, sont absolument corollaires de la thématique principale de *Kamouraska* : la remembrance pénible, effectuée par le truchement du songe, qui fait se superposer le souvenir d'Élisabeth d'Aulnières-Tassy à la personne de madame Rolland.

Il faut dire que les métaphores et les comparaisons sont très nombreuses dans *Kamouraska* et débordent les trois grands réseaux que nous avons constitués, soit qu'elles puissent être appréciées individuellement, soit qu'il soit possible de les rattacher plus ou moins à tel ou tel autre réseau que l'on n'a pas cherché à reconstituer ici.¹³⁶

Cependant, contrairement à ce qu'observe Jean-Yves Tadié à propos du récit poétique, nous hésiterions à qualifier de rythmique le parallélisme des signifiés, associant davantage la notion de rythme à des questions de cadence, d'organisation syllabique, voire à certaines figures de construction phonétiques. Il demeure que comparaisons et métaphores « entraîne[ent bel et bien régulièrement] dans le domaine

¹³⁴ C'est nous qui employons l'italique dans cette phrase et les suivantes.

¹³⁵ Voir les pages 31 à 33 du présent mémoire.

¹³⁶ Nous n'avons cherché à relever que les ensembles qui nous paraissaient principaux, c'est-à-dire ceux dont les isotopies étaient les plus nombreuses et qui, à nos yeux, rendaient bien compte du sens de l'œuvre.

de la représentation de[s] perturbations imprévisibles et de[s] métamorphoses » (T-189). Si le récit hébertien était privé de ces « images », de cette dimension paradigmatique qui est la sienne, il ne serait certes pas aussi vide que le dit Tadié, mais il perdrait assurément en substance. Le récit produirait à n'en pas douter un effet différent à la réception, même si un traitement particulier des composantes du récit était maintenu, tant il est vrai que l'on identifie un récit comme poétique « d'abord [sur la base] du traitement du langage ». (T-179). Peut-on donc voir dans les métaphores et les comparaisons le véhicule principal du littéraire, ou même du poétique ? Cela paraît plausible. Et pourtant, ce rapport de causalité entre surgissement d'« images » et effet de poésie ne nous semble pas exclusif. Nous y reviendrons.

4.2. Le parallélisme dans *L'Amant*

Tâchons auparavant de nous faire une idée de la place des deux formes de parallélisme dans *L'Amant*. Pour ce qui est du parallélisme de signifiants, on peut supposer l'assonance ou l'allitération dans certaines phrases : « [E]lle ne veut pas se marier, elle veut retourner avec sa mère. Elle. Hélène L. Hélène Lagonelle. [...] Hélène Lagonelle, elle, elle ne sait pas encore ce que je sais. Elle, elle a pourtant dix-sept ans. » (A-90); « Toutes deux [...] livrées à l'infamie d'une jouissance à en mourir, disent-elles, à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour. » (A-111); « Ma mère mon amour [...]. » (A-31); « [C]es fleuves, ils vont vite, ils versent comme si la terre penchait » (A-17). On a tour à tour des allitérations en [l] (et une assonance en [ε]), en [m] et en [v].

Nous accordons de même une grande valeur aux répétitions de structures syntaxiques qui se manifestent dans *L'Amant*. Leur surgissement est visible, par exemple, à l'intérieur de ce segment de phrase, où le parallélisme instaure à la fois une répétition et un contraste : « [...] et d'exil, rien ne lui va, tout est trop grand pour elle, *et c'est beau*¹³⁷, elle flotte, trop mince elle ne tient dans rien, *et cependant c'est beau*. » (A-83) On note la répétition des deux propositions introduites par la conjonction « et »,

¹³⁷ C'est nous qui employons l'italique dans cette phrase.

répétition qui fait en outre ressortir les oppositions mises en présence : on souligne par deux fois l'élégance de la dame tout en réaffirmant le tombé peu harmonieux de ses vêtements.

De tels parallélismes syntaxiques se rencontrent à diverses reprises : « [J]e me vois [...] mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir. » (A-20); « Qu'on la leur prenne, qu'on la leur emporte, qu'on la leur blesse, qu'on la leur gâche, ils ne doivent plus le savoir. » (A-46); « Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste muet, loin. » (A-69) Le parallélisme est évident qui se réalise soit par la variation sur un même modèle (participe adjectif « mise » + complément), soit par l'itération anaphorique (« qu'on la leur » et « jamais »). Réservant toujours la question du rythme, la récurrence de tels parallélismes apporte, comme dans le cas de *Kamouraska*, une nuance à l'affirmation de Tadié, selon laquelle ces répétitions syntaxiques seraient confinées à certains « moments privilégiés » : elles sont plutôt disséminées à travers le récit.

En ce qui concerne le parallélisme des signifiés, notre examen de *Kamouraska* a mis en évidence la prédominance dans le roman des métaphores et des comparaisons, données par Tadié, rappelons-le, comme véhicules par excellence du poétique. *L'Amant* n'offre pas a priori pareille concentration de ces figures, quoique des « images », produits de comparaisons ou de métaphores, se rencontrent à diverses reprises : « Et la forme du bungalow est là pure comme un dessin, visible de la route. » (A-36); « [L]e total de leurs voix, de leurs mouvements, comme une sirène qui lancerait une clameur brisée, triste, sans écho. » (A-53); « Je vois la guerre comme lui était, partout se répandre, partout pénétrer, [...], en proie à la passion saoulante d'occuper le territoire adorable du corps de l'enfant, du corps des moins forts, des peuples vaincus, [...]. » (A-78); « Des robes neutres, strictes, très claires, blanches comme l'été au cœur de l'hiver. » (A-82); « Elle est mince, haute, dessinée à l'encre de Chine, une gravure. » (A-83); « Dans les allées de la cour les ombres des pommiers canneliers sont d'encre noire. Le jardin est tout entier figé dans une immobilité de marbre. » (A-101); « Elle crie, elle rit de son gloussement merveilleux

d’oiseau. » (A-107-108). La langue du roman durassien, visiblement, accorde elle aussi une place importante aux « images ».

Quant aux éventuelles correspondances établies entre ces dernières, il nous faut bien mentionner celles engendrées par l’isotopie de l’eau. Nous avons déjà fait allusion en première partie au Mékong sauvage, qui propose dans *L’Amant* comme un redoublement à la nature passionnelle de l’histoire de la narratrice. Or, il se trouve que ce « paysage organique¹³⁸ » du Mékong suscite son lot de métaphores : « tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur » (A-30-31); « Le fleuve coule sourdement, il ne fait aucun bruit, le sang dans le corps. » (A-30); « [t]out va dans le torrent, dans la force du désir » (A-55). Pour compléter ce réseau, il y aurait encore les métaphores relatives à la mer, récurrentes (et importantes¹³⁹) dans l’ensemble du corpus durassien. Dans *L’Amant*, par exemple, la mer se fait à un moment métaphore *in absentia* de la jouissance : « Et puis [...] cette douleur est [...] emportée vers la jouissance, embrassée à elle. La mer, sans forme, simplement incomparable » (A-50). L’isotopie marine instaure par conséquent dans *L’Amant* un réseau de métaphores où l’élément aquatique, dans ce qu’il a de puissant, de sauvage et d’indomptable, se fait notamment l’horizon du désir de la narratrice.¹⁴⁰

Si nous convenons avec Jean-Yves Tadié d’envisager le parallélisme des signifiés comme un vecteur potentiel du poétique dans les romans à l’étude, et si, de même, les parallélismes des signifiants nous semblent effectivement liés en partie à une

¹³⁸ Bruno Blanckeman, « Marguerite Duras : soi-même comme une fiction », dans *La Nouvelle Revue Pédagogique*, n° 3 (janvier 2003), p. 37, cité dans Anne Cousseau, « Lyrisme et paysage indochinois », dans Florence de Chalonge, Yann Mével et Akiko Ueda [dir.], *Orient(s) de Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi (Coll. Faux titre; 395), 2014, p. 131.

¹³⁹ En atteste cette déclaration de Duras : « J’ai toujours été au bord de la mer dans mes livres, je pensais à ça tout à l’heure. J’ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie, quand ma mère a acheté le barrage, la terre du *Barrage contre le Pacifique* et que la mer a tout envahi, et qu’on a été ruinés. » (Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 84.)

¹⁴⁰ Ce rapport entre eau et désir n’est toutefois pas exclusif. Songeons à cette transfiguration de la maison familiale, lieu de toutes les tensions, qui devient « un étang, un champ au bord d’une rivière, un gué, une plage. » (A-77) De même, la mer sert aussi à rendre compte de manière métaphorique du mouvement de la foule qui passe devant la garçonnière de Cholen (quoique le lien avec le désir et l’amour physique ne soit alors pas tout à fait absent) : « Le bruit de la ville est si proche [...]. Je caresse son corps dans ce bruit, ce passage. La mer, l’immensité qui se regroupe, s’éloigne, revient. » (A-55)

impression de poésie, il nous apparaît toutefois souhaitable d'ouvrir la question du style à l'analyse d'autres versants du traitement du langage, sur lesquels *Le récit poétique* se trouve à faire l'impasse. De nouvelles interrogations surgissent, appellent à l'investigation. Comment, en effet, se bâtissent syntaxiquement des romans comme *L'Amant* et *Kamouraska* ? Et y a-t-il dans ces textes un « rythme » autre que celui engendré, d'après Tadié, par les parallélismes syntaxiques ou imageants ? Quels liens établir entre impression de poésie et résurgence dans *Kamouraska* d'éléments caractéristiques de l'univers hébertien ? Quel rapport entre poéticité et (a)grammaticalité dans le roman de Duras ? Voici de quoi relancer notre réflexion et nous pousser à mettre en perspective la question du style. En outre, si nous reconnaissons volontiers la pertinence de traiter de la dimension stylistique dans le cadre d'une étude de récits donnés pour poétiques, certaines notions convoquées par Jean-Yves Tadié dans *Le récit poétique* posent à nos yeux la nécessité d'une précision, à commencer par celles de style et de rythme. En ce sens, l'incursion en territoire stylistique se présente comme opportune.

5. La stylistique : quelques avenues pour une analyse du style

Afin d'élargir notre champ de recherche et d'établir les modalités de l'analyse du style, nous tâcherons, pour commencer, de définir plus largement cette dernière notion. Pareille précision s'avère en outre indispensable, tant le terme « style » est polysémique. Fait-on en effet référence à la « manière personnelle¹⁴¹ » d'un auteur ? Entend-on le terme selon sa relation avec le concept d'écriture développé par Roland Barthes¹⁴² ? Doit-il plutôt, comme le laisse entendre Jean-Yves Tadié¹⁴³, être mis en

¹⁴¹ Georges Molinié, « Style », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 569.

¹⁴² Barthes développe dans *Le degré zéro de l'écriture* l'idée qu'une œuvre littéraire peut s'envisager selon trois réalités formelles : la langue, « corps de prescriptions et d'habitudes commun à tous les écrivains d'une époque » (p. 13), le style, qui a « à voir avec la mythologie personnelle de l'écrivain » (p. 13), et l'écriture, où « la forme de la parole de l'écrivain se lie à la vaste Histoire d'autrui » (p. 17). Barthes postule en ce sens que « langue et style sont des forces aveugles [alors que] l'écriture est un acte de solidarité historique » (p. 17) qui engage la responsabilité de l'écrivain. (Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1971 [1953].)

¹⁴³ Le chercheur considère, rappelons-le, qu'il y aurait un style poétique dont la récupération des moyens dans un texte narratif favoriserait la poétisation de ce dernier.

rapport avec la généricité (style poétique, romanesque, etc.) ? Avec la rhétorique¹⁴⁴ ? Faut-il l'envisager comme un « répertoire de manières »¹⁴⁵ (style fleuri, style attique, etc.) ? On voit ici la variété des significations possibles. Nul moyen d'éviter le sujet, cependant : si l'on entend aborder la possible poéticité de *L'Amant* et de *Kamouraksa*, on ne saurait faire l'impasse sur ce problème du style, dont *Le récit poétique* nous suggère déjà l'importance. D'autant qu'il est patent que le style « est une catégorie majeure dans la valeur littéraire reconnue aux œuvres¹⁴⁶ ». Mais sous quel angle aborder le problème ?

Rapportons-nous aux propos du stylisticien Georges Molinié, pour qui « [l]a sagesse consiste [...] à partir de la stylistique et non du style. On installe au départ une praxis, et on examine ce qu'on trouve à la fin.¹⁴⁷ » Dès lors, et avant d'aller plus loin, quelques considérations sur la stylistique s'imposent. D'abord celle-ci : s'il est évident que l'analyse du style est liée à la stylistique, cette dernière, en revanche, ne se limite pas à l'examen du seul style. Son objet majeur est le discours littéraire, et plus précisément la « recherche du caractère significatif dans une pratique littéraire singulière » (M-199), la quête de son « caractère spécifique de littérarité¹⁴⁸ ». La stylistique, d'un autre côté, est plurielle : « [e]n réalité, il existe plusieurs stylistiques » (M-10)¹⁴⁹. Molinié insiste d'ailleurs sur le fait qu'elle ne correspond pas exactement à une méthode établie, ni même à un objet arrêté¹⁵⁰. D'où les précautions prises par le stylisticien (« C'est donc du feu, que le matériau stylistique; on peut s'y brûler la main. » [M-201]). Pour ces raisons, ce n'est pas une grille d'analyse

¹⁴⁴ « La conception la plus traditionnelle [...] rattache [le style] au domaine rhétorique [...]. Le style est alors lié à la question des niveaux, elle-même inséparable de la question des genres. » (Georges Molinié « Style », dans *Le Dictionnaire du littéraire, op. cit.*, p. 569.) En bref, cette conception est à l'origine de diverses qualifications du style qui trahissent une hiérarchisation des niveaux d'expression : style populaire, élevé, sublime, relâché, moyen, etc.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 570.

¹⁴⁶ *Id.*

¹⁴⁷ Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. Linguistique nouvelle), 1986, p. 9. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés dans le corps du texte et dans les notes de bas de page par la seule mention M-, placée entre parenthèses et suivie du numéro de la page.

¹⁴⁸ Georges Molinié, *La stylistique*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. Premier cycle), 1993, p. 2.

¹⁴⁹ Pour obtenir des précisions à ce sujet, se reporter aux pages 10 et 11 d'*Éléments de stylistique française (op. cit.)*. Y sont détaillées diverses tendances en stylistique.

¹⁵⁰ « Ne nous cachons pas qu'il a été souvent difficile de distinguer ce qui est objet de ce qui est méthode d'analyse, tant la stylistique moderne est aussi construction de son objet. » (M-25)

préétablie et approuvée que l'on appliquera à nos deux romans. Suivant les caractéristiques de chaque texte, nous aurons plutôt recours à des éléments précis de l'analyse stylistique, pour tenter de cerner les spécificités de chacun.

Dans cet esprit, nous poserons pour l'instant avec Georges Molinié que le style « est [...] plutôt un complexe de valeurs à réception [et qu'une] telle conception, à l'opposé des autres, [a le mérite d'être] extensive.¹⁵¹ » En d'autres termes, nous examinerons le traitement du langage dans nos deux œuvres à l'aune des emplois marqués se distinguant d'un usage courant de la langue¹⁵². Ceci nous empêchera de nous limiter aux seuls constats quant à la manière spécifique d'un auteur. Pour dire les choses autrement, nous renversons ainsi la manière d'appréhender le problème, partant de certains faits langagiers pour en tirer des conclusions quant au traitement de la langue dans *Kamouraska* et *L'Amant*, ce qui nous permettra ultimement de commenter la possibilité d'une impression de poésie dans ces œuvres. L'important est de retenir que la stylistique scrute la littérarité et qu'en conséquence, on cherchera ici à identifier les faits langagiers marqués, dans le but de « caractériser une manière littéraire à la différence d'une autre » (M-12) et d'en distinguer l'éventuelle valeur poétique.

Dans cette perspective, nous emprunterons à la stylistique certains de ses éléments d'analyse pour scruter les deux textes retenus, en prenant appui sur les propos de Georges Molinié dans *Éléments de stylistique française* et d'Anne Herschberg-Pierrot dans *Stylistique de la prose*¹⁵³. Voyons maintenant sur quels paramètres poser les bases de notre investigation pour chacune des œuvres.

5.1. Étude du traitement de la langue dans *Kamouraska*

5.1.1. Les figures microstructurales

Nous le disions plus tôt, le parallélisme décrit par Tadié repose essentiellement sur la comparaison et la métaphore. Il s'agit là de figures microstructurales, c'est-à-dire de

¹⁵¹ Georges Molinié, « Style », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 571.

¹⁵² Tant il est vrai que « la différence [par rapport à un ordre langagier établi] seule constitue l'existence du fait langagier » (M-66).

¹⁵³ Anne Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin (Coll. Lettres Belin Sup), 1993.

figures assez évidentes qui se signalent d'elles-mêmes, qui sont « obligatoire[s] pour l'acceptabilité sémantique » (M-85) d'une proposition et qui sont « isolable[s] sur des éléments formels qui sont inchangeables. » (M-85) Outre la comparaison et la métaphore, il existe un grand nombre de ce type de figures. Or, *Le récit poétique* met quelque peu de côté certaines d'entre elles, que notre lecture de *Kamouraska* ne nous permet pourtant pas d'ignorer. Nous en ciblerons ici quelques-unes. Notre propos n'est pas d'établir une recension exhaustive des figures de style pouvant être répertoriées dans *Kamouraska* mais plutôt de constater, à partir d'exemples concrets, quels sont les autres moyens littéraires utilisés par Hébert.

L'un de ceux-ci est sans conteste la synesthésie, figure voisine de la métaphore, qui procède d'une « combinaison de sensations différentes à travers lesquelles s'exprime une impression unique, mais diffuse¹⁵⁴ ». Son empreinte est évidente dans ce passage de *Kamouraska* où Élisabeth Tassy se voit contrainte d'écrire une lettre pénible à son mari : « L'odeur de la pluie se mêle à la senteur aigre de l'encre, *au goût fade de la feuille de papier blanc*¹⁵⁵ posée là, devant moi, sur la table. » (K-152). Odeur de pluie, senteur désagréable, goût déplaisant : cet ensemble de sensations exprime l'ennui qui assaille le personnage. La dernière partie de la phrase est certainement la plus révélatrice à cet égard. Car, chose certaine, et à moins d'une fantaisie singulière, ce n'est pas le goût du papier qui est en vérité commenté, mais bien la tâche d'écriture, qui relève du « sale devoir de vacances » (K-152).

Outre la synesthésie, Hébert use aussi de la personnification, dont l'intégration est aisée compte tenu de la place du rêve dans le roman : « Tous les liserons de ce papier peint m'enchaînent. Les quatre murs de la chambre me serrent et m'oppressent, comme un poing fermé sur ma gorge. » (K-92-93); « [L]es herbes sauvages qui poussent, en masses féroces, derrière la maison. » (K-77) Les éléments du décor, on le voit, se voient animés et mus par de mauvaises intentions envers la narratrice,

¹⁵⁴ Catherine Fromilhague, *op. cit.*, p. 78.

¹⁵⁵ C'est nous qui utilisons l'italique.

contribuant de la sorte à la fois à la création de l'univers romanesque et à sa déréalisation.¹⁵⁶

L'extrait suivant nous conduit sur une nouvelle voie : « Il faudra bien faire une fin, choisir le point du cœur et y déposer la mort. Tranquillement. » (K-76) Cette phrase présente un cas d'hyperbate par rallonge, c'est-à-dire d'allongement de la phrase. D'après ce qu'en dit Molinié, ce type d'hyperbate « commande [...] la progression du discours et conditionne l'impression dominante produite par son mouvement. » (M-103) Dans la phrase d'Hébert, l'effet est assez surprenant, dans la mesure où l'unique mot « tranquillement » fait à lui seul l'objet d'une phrase qui, par sa brièveté, contraste avec celle assez longue qui la précédait. Mais surtout, du point de vue du sens, l'effet hyperbatique du mot déplacé hors du cadre de la phrase met en relief l'opposition entre les propositions : l'impression dominante est celle d'une contradiction apparente entre la violence du meurtre prémédité et la manière de conduire cet assassinat, décrit à travers un euphémisme (« déposer la mort[, t]ranquillement »). Toujours au chapitre des figures d'opposition, notons au passage quelques oxymores tels que « le délirant génie de leur idée fixe » (K-117), « bonheur étrange » (K-138) et « victoire amère » (K-138), propres à montrer l'ambivalence des réalités décrites dans le roman hébertien¹⁵⁷.

Dans un autre ordre d'idée, quelques passages de *Kamouraska* nous renvoient à l'épitrôchisme, cette « suite de termes brefs, dans une structure à éléments de même rang (juxtaposés ou coordonnés)¹⁵⁸ » : « Violente, pure, innocente ! Je suis innocente ! » (K- 117); « Désarmé, escorté, chassé [...] » (A-118); « Je suis encombrée. Surchargée. Ligotée. Prisonnière de la rue Augusta [...] » (K-123) La stylisticienne Catherine Fromilhague ajoute que « [c]ette figure d'amplification imprime un rythme à l'énoncé, ce qui explique sa présence plus importante en poésie¹⁵⁹ ».

¹⁵⁶ Voir les pages 34 à 38 du présent mémoire.

¹⁵⁷ Voir les pages 31 à 33 du présent mémoire.

¹⁵⁸ Catherine Fromilhague, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 27.

Si la métaphore et la comparaison sont probablement les figures dont Anne Hébert fait le plus grand usage dans *Kamouraska*, les extraits que nous venons de rapporter y montrent la présence d'autres figures stylistiques, qui nous conduisent en outre à la question du rythme.

5.1.2. L'ordre suprasyntaxématique des phrases dans *Kamouraska* : rythme et ponctuation

Ce bref parcours entre les figures effectué, il s'agit à présent de faire accéder notre examen à une autre dimension, celle de l'organisation suprasyntaxématique des phrases. En d'autres termes, ce sont les relations entre les groupes de mots qui feront l'objet de notre étude. Nous voudrions nous concentrer sur deux aspects précis de la question, liés entre eux d'une certaine façon, soit la « tentation du rythme » (M-75) et la ponctuation. Ces aspects, de surcroît, ne sont pas sans présenter quelque intérêt pour notre questionnement sur la part de poésie du roman d'Hébert; nous l'avons bien senti lorsque nous abordions le parallélisme des signifiants et les figures telles que l'épithète.

5.1.2.1. Le rythme

« Tentation du rythme » : l'intitulé choisi par Georges Molinié dans *Éléments de stylistique française* constitue d'emblée une mise en garde contre le « risque considérable de fort malentendu » (M-75) en ce qui a trait à la question rythmique : le rythme est-il le seul apanage de la poésie *stricto sensu* ? Peut-il y avoir rythme en prose¹⁶⁰ ? Assurément, répond le stylisticien, à l'instar d'Anne Herschberg-Pierrot : le rythme concerne autant la prose que la poésie, en ce qu'il est « mis[e] en forme du

¹⁶⁰ Cette association du rythme à la seule poésie est ancienne, suivant Henri Meschonnic et Gérard Dessons. Ils rapportent par exemple que les classiques, bien qu'ayant songé à l'existence d'une prose rythmique, qu'ils qualifiaient de « prose "nombrée" et même de "prose poétique" [...], montraient par cette dernière expression qu'ils assimilaient encore le rythme à la poésie ». La subordination de l'aspect rythmique au domaine poétique s'est maintenue au XIX^e siècle, où « la notion de "poème en prose" [...], puis le travail des vers-libristes [...] fini[t] [...] de brouiller les cartes, en transportant la relation *rythme égale poésie* dans les textes de prose, c'est-à-dire en dehors des textes métriques et versifiés. » Cet oubli de l'étude du rythme dans les textes prosaïques a, selon Dessons et Meschonnic, contribué à « maintenir l'opposition traditionnelle entre poésie et récit ». (Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Nathan [Coll. Lettres Sup], 2003, p. 4. Ce sont les auteurs qui emploient l'italique dans l'extrait cité.)

sens¹⁶¹ ». Toutefois, dans l'esprit général, le rythme peut évoquer d'emblée le principe métrique de la versification, ou rappeler, plus largement, l'écriture poétique. Afin de réaliser une analyse rythmique, nous combinerons le propos de Molinié et d'Herschberg-Pierrot. Seront ainsi prises en compte l'organisation syllabique, déterminée en fonction des accents, la cadence, ainsi que les variables d'assonances et d'allitérations.

Prenons un premier exemple : « La terre et le cœur se ravinent, d'un seul et même ravage. » (K-172) En voici le schéma, découpé selon les marques d'accent¹⁶² :

latÉR [2] eləkÉER [3] sƏravín [3] | dœ̃sœl [2] emém [2] raváz [2]

Le module de base de la phrase est dissyllabique. Évidemment, on perçoit ici les allitérations et assonances¹⁶³ : « LA tERRe ET Le CœuR SE RAVinent, d'un SEUL ET mÊme RAVAge », de même que l'on ressent le fort effet de la paronomase (ravinent/ ravage), figure de continuité phonique qui lie les deux parties de la phrase, séparées par une pause qu'indique la virgule. La répartition des masses sonores est aussi significative : la régularité des accents affermit les équivalences mises en place entre les deux sujets, tandis que la protase, plus longue que l'apodose (8-6), crée une cadence mineure mettant en relief la seconde partie de la phrase et son organisation isosyllabique.

Voyons une deuxième proposition : « Le temps, le temps, dure, s'étire, m'enveloppe, me traîne avec lui. » (K-247)

¹⁶¹ Anne Herschberg-Pierrot, *op cit.*, p. 265.

¹⁶² En français, l'accent porte sur l'ultime syllabe non muette du mot (excluant donc le « e » instable à la fin de certaines lexies). Cet accent est par ailleurs susceptible d'être détrôné au profit de l'accent de groupe, qui vient marquer la dernière syllabe d'un groupe syntaxique. Le découpage accentuel permet de mesurer les groupes sonores de la phrase. Dans cet exemple et dans les suivants, les accents sont notés par des accents aigus placés au-dessus des sons correspondants. Les pauses (correspondant aux signes de ponctuation à vocation prosodique de la phrase, tels que la virgule et le point) sont et seront signalées par une barre verticale.

¹⁶³ Dans cet exemple et dans les prochains, nous signalons allitérations et assonances par des majuscules, à la manière d'Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 274.

lõtã [2] | lõtã [2] | dýr [1] | setír [2] | mãvələp [3] | mətRÉnaveklú [5]¹⁶⁴

Chose intéressante, le développement volumétrique des groupes sonores est lié au sens de manière évidente. L'évocation initiale du temps (rendue lyrique par la répétition) est développée à la fois sémantiquement, par une accumulation redondante de groupes verbaux, et phonétiquement, par la dilatation suivie des masses sonores, qui passent successivement d'une à deux, à trois et à cinq syllabes. On peut dire que la durée des sons fait ainsi sens, devient un écho du temps sémantique qui se dilate, se fait enveloppant.

Soit maintenant cet extrait : « Amour, amour, je te mords, je te bats, je te tue. Ton cher visage jamais plus. » (K-9)

amúr [2] | amúr [2] | zətəmór [3] | zətəbá [3] | zətətý [3]
tõjERVizáz [4] | zameplý [3]

Tout nous autorise à reprendre ici les constats que Molinié fait ailleurs¹⁶⁵ : « [1]e module de base est trisyllabique; un accent marque la fin de chaque segment également isolé par sa hiérarchie syntaxique : on a donc de véritables mesures rythmiques. [O]n constate [même] simultanément un effet de rime » (M-77), auquel s'ajoute le jeu des assonances et des allitérations : « AMOUR/ AMOUR/ JE TE Mords/ JE TE bats/ JE TE TUE. Ton cher visAGe JAMais plUs ». Observons par ailleurs la cadence : la première phrase est de cadence neutre, c'est-à-dire que les groupes rythmiques qui s'y succèdent sont de volumes équivalents (2-2-3-3-3), contribuant à leur mise en correspondance. Quant à la seconde, elle présente une cadence mineure, c'est-à-dire qu'elle fonctionne par groupes décroissants (la protase est plus longue que l'apodose : 4-3). Anne Herschberg-Pierrot rappelle qu'il s'agit là d'« une cadence toujours marquée, qui met en relief la chute de la phrase.¹⁶⁶ » Dans ce cas-ci, l'attention se porte vers le caractère irrémédiable de la perte du docteur Nelson, qu'Élisabeth ne reverra « jamais plus » (K-9). Relevons au passage

¹⁶⁴ Pour des raisons de typographie, l'accent qui frappe le phonème [ã] de « temps » est signalé par le soulignement.

¹⁶⁵ Au sujet d'un passage des *Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos. L'édition utilisée et la page du roman où figure l'extrait étudié ne sont pas spécifiées par Molinié.

¹⁶⁶ Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 275.

l'inversion de la locution adverbiale « jamais plus », qui, en plus de redoubler le phonème [ʏ] de « tue », produit un effet nettement soutenu et surprenant, par rapport à la locution « plus jamais », forme faiblement marquée puisque courante.

En plus de ces considérations rythmiques, nous ajouterons pour le bénéfice du commentaire l'aspect incantatoire de la répétition d'« amour », proche des invocations lyriques romantiques, tout comme l'adresse éperdue de la narratrice à un amant absent et voué à le rester. Notons enfin la gradation « je te mords, je te bats, je te tue », reflet de l'exaltation de la colère de l'instance énonciative. À la lumière de ces constats, empruntant encore une fois à l'auteur des *Éléments de stylistique française*, nous serions tentée de dire que l'on « ressent comme le halètement de l'émotion lyrique, dont seule l'analyse stylistique de la phrase est capable de rendre compte. » (M-77)

En un mot, le travail stylistique de ces extraits est patent. Nous voudrions maintenant étendre cette analyse du rythme phrastique au rythme d'un passage, très court, formé de quatre phrases paratactiques où se remarque la juxtaposition de groupes syntaxiques réguliers : « Le corps se glace. Le cœur s'évide. Silence. Vertige. » (K-151) :

ləkÓR [2] səglás [2] | ləkéR [2] sevíd [2] | silãs [2] | veRtíz [2]

Encore une fois, portons attention aux mesures accentuelles (2-2-2-2-2) et aux allitérations et assonances, qui unissent phonétiquement les quatre propositions : « LE CoRps Se glaCe. LE CœuR S'éVIde. SILenCe. VeRtIge. » On peut aussi dire que la répartition des accents organise le sens de la phrase, en ce qu'elle évoque l'immobilité progressive de la mort : en même temps que l'on décèle un retour régulier des accents (syllabe non accentuée suivie d'une syllabe accentuée pour chaque groupe syntaxique), on remarque une diminution progressive du nombre d'accents des premières aux dernières propositions (deux par phrase au départ, puis un seul à la fin). L'effet est renforcé par la séparation des phrases au moyen de points finaux, qui permettent une diminution régulière du volume des propositions : les premières sont formées d'un groupe sujet et d'un verbe pronominal, les deux

dernières sont de simples substantifs. On a donc une prose cadencée, reposant sur quatre phrases, ici non coordonnées, mais plutôt juxtaposées de manière paratactique, ce qui se trouve à poser la question de la ponctuation.

5.1.2.2. La ponctuation

Liée à la question du rythme de *Kamouraska*, la ponctuation nous paraît effectivement participer de l'organisation particulière entre les groupes de mots. Anne Herschberg-Pierrot en liste les trois fonctions essentielles : une fonction syntaxique (qui organise les éléments discursifs et, visuellement, la lecture); une fonction prosodique (« de correspondance avec l'oral : indication des pauses, du rythme, de l'intonation¹⁶⁷ »); enfin, une fonction de supplément sémantique (par exemple au moyen des signes d'énonciation, des deux points ou des parenthèses). Or, souvent, le recours à une ponctuation normée ne constitue pas, pour l'écrivain, la ligne à suivre. L'usage de certains signes particuliers sert plutôt à forger un « lien entre la syntaxe, la ponctuation et la mise en forme d'une vision des choses.¹⁶⁸ »

Dans *Kamouraska*, l'organisation phrastique habituelle est fréquemment altérée par une ponctuation abondante (au regard de la norme). Celle-ci se présente notamment sous forme de points finaux, dont il n'est pas rare qu'ils mettent un terme abrupt à une proposition rendue minimale ou elliptique¹⁶⁹, comme en atteste l'exemple suivant : « Des formes vagues sortent du noir. Passent devant la lueur de la bougie. Font des ombres gigantesques et flasques sur le mur. Frissonnent. Replongent dans le noir. Se confondent avec leurs ombres sur le mur. » (K-150) Cette suite de groupes verbaux, qui sont séparés par des points et qui, à l'exception de la première phrase, font l'ellipse du groupe sujet, fonctionne comme une vaste extension du groupe verbal initial. Or, l'extrait aurait eu, à n'en pas douter, un tout autre effet si les propositions qui le composent avaient été liées par des virgules ou des conjonctions de coordination. De ce travail d'assemblage particulier des phrases résulte une forme d'attente, de suspens, ainsi qu'une valeur plus grande accordée aux actions

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 266.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 268.

¹⁶⁹ En ce sens qu'il manque un groupe syntaxique pour que la phrase puisse être considérée complète.

énumérées, qui occupent tout le sens en l'absence d'un groupe sujet. Puisque marqué par rapport à une phrase subordonnée, coordonnée ou liée par des virgules, un tel passage retient inmanquablement l'attention.

À l'intérieur de ce phénomène de « suremploi » du point dans *Kamouraska*, nous aimerions soulever quatre cas particuliers. À partir de ceux-ci, nous tenterons de dégager cette « vision des choses » dont parle Herschberg-Pierrot; car il est indéniable que ces choix de ponctuation ne sont pas gratuits. Prenons premièrement le cas de l'énumération à valeur d'accumulation, où la ponctuation met l'accent sur chaque terme « répétitif » : « Je suis encombrée. Surchargée. Ligotée. Prisonnière de la rue Augusta. » (K-123). Le point a ici valeur d'insistance et la séparation de chaque participe a pour effet de mettre l'accent sur la condition de la narratrice. Deuxièmement, soulignons l'énumération allant dans le sens d'une progression narrative : « Il bondit vers moi. Me fait asseoir sur le lit. Va à la cuisine. M'apporte un verre d'eau. S'agite. Tâte mon pouls. Atterré. Bouleversé. » (K-122) Cette énumération qui fait progresser l'action a de toute évidence vocation mimétique, dans la mesure où elle va de pair avec l'agitation du sujet « il ». Troisièmement, notons la description effectuée sous forme de séquençage paratactique :

Imaginons à loisir le petit matin. La lumière tremblante sur la rosée. Les chemises blanches. Les témoins à la mine patibulaire. La boîte noire du chirurgien. Le choix des armes. Les lourds pistolets brillants. Les quinze pas réglementaires. La détonation brutale dans l'air sonore. La brève célébration de la mort. (K-148)

Les phrases de cet extrait, si elles sont toutes averbales (hormis la proposition qui initie la séquence), expriment implicitement des actions. Tout semble se passer comme si la ponctuation autorisait l'ellipse du verbe, ellipse qui n'altère pas pour autant le caractère narratif de la séquence. Il en résulte un effet particulier, que l'on pourrait dire d'atténuation, dans la mesure où l'on ne fait que suggérer le déroulement du duel par juxtaposition de groupes nominaux, ce qui atténue quelque peu la nature dramatique de l'événement. Ajoutons que cette manière de décrire est on ne peut plus cohérente avec la pensée de celle qui convoque ces images : Élisabeth tend en effet entièrement vers le but à atteindre (la mise à mort de son mari) et, à cet effet, imagine plutôt froidement la confrontation fatale.

Finalement, nous retrouvons le cas de la disjonction par ponctuation : « Jalouse, je veille. Au-delà du temps. Sans tenir compte d'aucune réalité admise. J'ai ce pouvoir. » (K-124) Le fait d'isoler la proposition principale (« Jalouse, je veille. ») des deux groupes prépositionnels compléments, qui se rattachent pourtant à la même idée, semble ajouter du poids à la proposition initiale : la vigilance d'Élisabeth en paraît plus assurée.

Le remplacement de virgules, de conjonctions et de pronoms relatifs par des points finaux occupe manifestement dans *Kamouraska* plusieurs fonctions et se présente comme caractéristique de l'écriture d'Hébert : en effet, le phénomène se rencontre presque de page en page dans le roman¹⁷⁰. En règle générale, pour chacune des situations décrites, l'effet découlant de cette surutilisation du point final est celui d'une plus grande attention portée à chaque segment, dans la mesure où cet usage de la ponctuation est fortement marqué par rapport à l'usage courant.

Accents, cadence, allitérations, assonances, ponctuation : autant d'aspects de notre analyse qui, liés au rythme, témoignent indéniablement d'un travail particulier de la langue. Notre étude rythmique laisse penser que certaines propositions cadencées pourraient sans difficulté être prises pour des extraits de poèmes d'Anne Hébert¹⁷¹.

¹⁷⁰ Il faut bien entendu considérer ces passages paratactiques de manière différentielle par rapport à une ponctuation plus habituelle; car quoiqu'elle y soit récurrente, on se doute bien que la parataxe n'est pas entièrement constitutive du texte d'Hébert.

¹⁷¹ Quelques exemples suffisent à s'en assurer : « Referme l'eau comme un lit/ Tire l'eau lisse sans un pli » (p. 368); « Une blanche statue/ Parmi les aulnes/ Simule à s'y méprendre/ Ta forme pure » (p. 348); « Fruit crevé/ Fraîche entaille/ Lame vive et ciselée/ Fin couteau pour suicidés » (p. 247). On décèle dans ces extraits de poèmes d'Anne Hébert un travail rythmique, qui pourrait être étudié de la même manière que dans les extraits de *Kamouraska* précédemment analysés (allitérations, assonances, cadence, etc.).

Par ailleurs, ces exemples de poèmes empruntent la forme versifiée; Hébert ne procède néanmoins pas toujours à pareil découpage. Dès *Mystère de la parole*, elle rédige des poèmes constitués de versets (il s'agit, grossièrement, d'une forme médiane entre le poème en prose et le vers libre). Ces versets, qui sont presque des phrases, peuvent être rapprochés des extraits de *Kamouraska* dont nous avons constaté le rythme. En témoignent ces exemples : « Le jour|[2] charrie|[2] des neiges déchues,|[5] salies,|[2] moisies,|[2] ruinées|[2] » (p. 305); « Mille éphémères|[5] tournent autour,|[3] fascinés,|[3] meurent et tombent|[3] en pluie|[2] de suie|[2] » (p. 311). Sans nous livrer ici à un examen aussi exhaustif que ceux déjà effectués, nous avons délimité par des barres verticales les différents groupes sonores, et effectué le décompte syllabique, ce qui permet d'apprécier la cadence.

Les deux premiers extraits de poèmes sont empruntés au recueil *Le jour n'a d'égal que la nuit* (1992), le suivant est issu du *Tombeau des rois* (1953; réédité en 1960), les derniers proviennent de *Mystère de*

En outre, non seulement le traitement de la langue rappelle-t-il l'écriture des poèmes, mais, de manière tout aussi intéressante, on note dans l'ensemble du texte le surgissement de termes bien spécifiques. D'emblée, ces éléments, pris isolément, semblent s'inscrire simplement dans la trame de la phrase. Et pourtant, le lecteur est parfois pris de doute à leur sujet. D'ailleurs, qui connaît l'ensemble de l'œuvre d'Anne Hébert ne s'y trompe pas : dans certains cas, si le signifiant correspond de manière élémentaire à un signifié, il renvoie de surcroît à une réalité autre.

5.1.2.3. Les symboles dans *Kamouraska*

Ces termes dont nous parlons, nous leur consentons la valeur de symboles; c'est-à-dire que nous les considérons comme « l'incarnation d'une idée abstraite¹⁷² ». Gisèle Séginger, dans le *Dictionnaire du littéraire*, dit bien comment « [l]es poètes romantiques et plus encore Baudelaire évoquent les correspondances qui unissent le monde visible à l'invisible et l'homme au monde.¹⁷³ » Également, d'après la chercheuse, « [l]a littérature s[e nourrit des symboles], bien au-delà du seul mouvement symboliste¹⁷⁴ ». En ce qui a trait spécifiquement aux textes d'Anne Hébert, divers chercheurs en ont déjà mis en lumière la dimension symbolique. C'est le cas de Maurice Émond, qui consacre un ouvrage¹⁷⁵ à l'univers symbolique hébertien, notamment dans *Kamouraska*; il y traite de la dialectique du noir et du blanc, de celle du jour et de la nuit, mais aussi de la poétique du regard et de la symbolique de la neige. De même, dans une monographie publiée en 1965, alors qu'une bonne partie de l'œuvre hébertienne était encore à venir, le chercheur Paul Wyczynski écrivait déjà que certains éléments de la poésie d'Anne Hébert, tels que l'eau, les mains et l'oiseau, devaient être envisagés comme des signes poétiques investis de « vérités profondes, [qui], supérieurement suggestif[s] dans le contexte

la parole (1960). Nos références sont tirées des *Œuvres complètes d'Anne Hébert. I. Poésie*, édition établie par Nathalie Watteyne, suivi de *Dialogue sur la traduction : à propos du « Tombeau des rois »*, édition établie par Patricia Godbout, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. Bibliothèque du Nouveau Monde), 2013.

¹⁷² Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 199.

¹⁷³ Gisèle Séginger, « Symbole », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 579-580.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 580.

¹⁷⁵ Maurice Émond, *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les chambres de bois, Kamouraska et Les enfants du sabbat*, Québec, Presses de l'Université Laval (Coll. Vie des lettres québécoises; 22), 1984.

des images, [...] devien[nent] symbole[s], c'est-à-dire [des] moyen[s] extraordinaire[s] d'évocation, capable[s] de révéler une vie intime, complexe, difficilement perceptible, indéfinissable.¹⁷⁶ »

Ces trois symboles donnés pour majeurs, l'oiseau, la main et l'eau, nous les retrouvons effectivement dans *Kamouraska*¹⁷⁷. Le premier, à notre sens, a généralement trait à la liberté (respectée ou contrariée), et constitue en cela un symbole plutôt usité : « Sa main presse ma main qui s'abandonne un instant. Comme un oiseau blessé. » (K-68); « Ne pas tenter de parcourir toute sa vie d'un coup. À vol d'oiseau fou, dans toute sa longueur, son épaisseur, sa largeur, son éternité dévastée. » (K-97); « L'air manque autour de nous. Se raréfie pareil à l'air dans la boîte de verre où sont enfermés deux oiseaux. » (K-143) Le sens de la main est plus ambigu. Tout se passe comme si elle dévoilait, d'une façon, ce qui repose au « fond des cœurs » (K-16). Elle est ainsi, selon nous, liée à la culpabilité : « Mes mains dans la lueur, comme dans une eau rouge. » (K-40); « L'été ruisselle de lumière. Tu regardes tes mains amaigries. [...] – Je n'ai pourtant pas des mains d'assassin ? » (K-151) Enfin, au cours de notre examen des métaphores et des comparaisons peuplant le roman d'Hébert, mention a déjà été faite du rôle important qu'y joue l'eau¹⁷⁸. Du reste, cet élément traverse l'œuvre hébertienne, des poèmes du *Tombeau des rois* à ceux du *Jour n'a d'égal que la nuit*, en passant par le roman *Les Fous de Bassan* ou bien la nouvelle « Le Torrent ». Pour ce qui est de *Kamouraska*, entre autres interprétations possibles, nous avons surtout mis en évidence le pouvoir dissimulateur de l'eau. Si l'usage métaphorique de l'élément aquatique témoigne déjà de sa signification supralexicale, son usage récurrent en tant que « gardien du secret » l'élève à notre avis au rang de symbole.

¹⁷⁶ Paul Wyczynski, *Poésie et symbole. Perspectives du symbolisme : Émile Nelligan, Saint-Denys Garneau, Anne Hébert; le langage des arbres*, Montréal, Déom (Coll. Horizons), 1965, p. 152.

¹⁷⁷ Nous nous éloignons pourtant, par notre interprétation, du sens que prête à chaque symbole Paul Wyczynski (le chercheur affirme par exemple que « l'eau revient toujours à la même fin, chez Anne Hébert [...], à savoir au grand mystère de l'âme féminine. » [Wyczynski, *op. cit.*, p. 163]). Par ailleurs, mentionnons qu'il serait possible de se livrer à un examen plus approfondi des symboles dans *Kamouraska* et de nuancer le sens que nous leur prêtons ici. Toutefois, notre objectif n'est pas de réaliser pareille analyse, mais bien de donner un aperçu de la dimension symbolique du roman. Pour une étude plus détaillée des symboles dans *Kamouraska* et dans l'œuvre hébertienne, nous renvoyons entre autres le lecteur aux monographies de Wyczynski et d'Émond précédemment citées.

¹⁷⁸ Voir les pages 55 et 56 du présent mémoire.

Nous aimerions attirer l'attention sur un symbole encore, celui de la fleur. Quelques métaphores et comparaisons suffisent à en démontrer l'importance : « Sur fond jaune une rose rouge éclatante, inachevée ! S'éveillent la laine écarlate, les longues aiguillées, le patient dessin¹⁷⁹ de la fleur de sang. Le projet rêvé et médité, à petits points, soir après soir, sous la lampe. » (K- 42); « Ce mal en moi, comme une fleur violette, une tumeur cachée. » (K-107); « Je suis profondément occupée, de jour comme de nuit, à suivre en moi le cheminement d'une grande plante vivace, envahissante qui me dévore et me déchire à belles dents. » (K-117) Bien entendu, la fleur dont il est question ne renvoie pas à l'habituel signifié « fleur ». Elle est en fait un symbole qui, conformément à la définition qu'en donne Gisèle Séginger, établit une correspondance entre le visible et l'invisible. En l'occurrence, la fleur, détournée de sa valeur positive habituelle, s'offre comme symbole du mal, du péché.¹⁸⁰

La dimension symbolique de *Kamouraska*, on le voit, ne fait guère de doute. De plus, selon Maurice Émond, « la continuité ou l'évolution d[e certaines] images [dans toute l'œuvre témoigne] qu'aux yeux de l'imaginaire il n'y a pas de frontières étanches d'un texte à l'autre, de l'univers romanesque à l'univers poétique ou dramatique.¹⁸¹ »

5.1.2.4. Correspondances entre œuvre poétique et œuvre romanesque

Ce constat d'un univers symbolique hébertien se retrouvant tant dans les poèmes (et le radio-poème) que dans *Kamouraska* nous mène à une nouvelle hypothèse quant à la poéticité du roman. Dans *Poésie et récit*, Dominique Combe consacre précisément un chapitre aux interactions¹⁸² et aux correspondances¹⁸³ entre les œuvres narratives et poétiques (*stricto sensu*) d'auteurs comme Yves Bonnefoy ou Pierre Jean Jouve.

¹⁷⁹ On peut y voir un paronyme entre « dessin » et « desseïn ».

¹⁸⁰ Ce symbolisme de la fleur rappelle de manière frappante celui qui s'observe dans le poème dramatique et radiophonique d'Hébert « Les invités au procès » (entendu à la radio en 1952 et publié en 1967). Une fleur noire au cœur rouge exauçant les vœux les plus criminels des hommes fleurit à la surface d'un étang au fond duquel a été dissimulé le cadavre d'une femme assassinée. Voici de plus qui vient ajouter, si besoin était, une nouvelle preuve du pouvoir dissimulateur de l'eau chez Hébert. (Anne Hébert, *Les invités au procès*, dans *Le temps sauvage*, *op. cit.*)

¹⁸¹ Maurice Émond, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸² Combe entend l'interaction comme l'inscription littérale du poème dans le roman.

¹⁸³ Il s'agit ici du partage d'un même univers, de mêmes thèmes, etc., entre romans et poèmes d'un même auteur.

En ce qui a trait à *Kamouraska*, on ne relève pas dans l'œuvre d'interaction entre récit et poème enchâssé. Il s'agit davantage de « correspondances thématiques et sémantiques [s'établissant entre roman et] poème[s]¹⁸⁴ ».

Or, si l'on revient à la réflexion qui est au cœur de notre recherche, cet échange, ce partage d'un univers commun à la poésie d'Hébert et à *Kamouraska* constitue-t-il un argument permettant de conclure à la poéticité du roman ? Le surgissement de certains symboles et thèmes de part et d'autre permet-il l'union du narratif et du poétique ? Autorise-t-il à tout le moins l'atténuation de l'opposition rhétorique entre les termes ? Selon Combe, de telles possibilités sont forcément à exclure dès lors que « les catégories employées [dans les propos des auteurs] sont [...] celles de la rhétorique de l'exclusion¹⁸⁵ », ce qui est le cas d'Hébert¹⁸⁶. Le partage rhétorique demeurerait de ce fait tout aussi étanche. On se permettra tout de même un commentaire à ce chapitre, dans la mesure où notre objectif, contrairement à Combe, n'est pas de vérifier la possibilité d'une authentique fusion des genres, mais bel et bien de sonder ce qui peut être à l'origine d'une impression de poésie dans des romans tels que *Kamouraska* et *L'Amant*. Il demeure ainsi qu'un lecteur connaissant les poèmes de l'auteure québécoise peut apprécier différemment le traitement de la langue dans le roman et y voir comme une continuité, ou plutôt une correspondance avec l'entreprise poétique.

Mais que fait-on du cas d'un lecteur qui ne saurait rien des textes poétiques d'Anne Hébert ? Les procédés stylistiques décrits plus haut (travail du rythme, ponctuation, figures de style...) peuvent-ils être pressentis comme vecteurs de poéticité, indépendamment d'un lien quelconque entre *Kamouraska* et l'œuvre poétique ? Compte tenu de l'examen que nous venons de mener quant au roman hébertien, nous serions tentée de répondre ici par l'affirmative. Mais retenons-nous de conclure tout de suite. Gardant pour le moment en mémoire les analyses effectuées, réservons nos conclusions pour l'issue de notre démarche. Il s'agira alors de les croiser avec les

¹⁸⁴ Dominique Combe, *Poésie et récit*, op. cit., p. 117 .

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹⁸⁶ Dans un entretien avec André Vanasse, notamment : « [J]'ai été attirée très tôt par les deux, par la prose et par la poésie, quoique je n'aie jamais établi de différences entre ces deux types d'écriture. » (André Vanasse, *art. cit.*, p. 441.)

résultats de notre examen de *L'Amant*, ce qui devrait nous permettre de tirer des constats éclairants quant aux modalités du récit poétique. Car le roman durassien, nous le verrons, constitue bel et bien un nouvel horizon au modèle proposé par Tadié.

5.2. Étude du traitement de la langue dans *L'Amant*

5.2.1. Les figures microstructurales

Commençons ici encore par l'examen de figures microstructurales. Commentant la conception du style de Jean-Yves Tadié, nous avons rendu compte déjà des métaphores et des comparaisons présentes dans le roman de Duras. Nous nous proposons par conséquent de chercher maintenant à voir si *L'Amant* mobilise des figures différentes, moins dans l'idée d'apporter un démenti au modèle de Tadié, fondé sur le parallélisme, que d'y proposer, au besoin, un élargissement. Pensons d'abord à cette figure cousine de la métaphore, la synesthésie. Il s'agit, nous l'avons déjà dit, de témoigner d'une expérience particulière par « une notation impressionniste, qui présente les sensations mêlées¹⁸⁷ », dont la combinaison doit permettre de faire accéder à une meilleure compréhension de l'impression initiale. Duras réussit à notre avis un tel tour avec, par exemple, cette courte formule : « L'air était bleu, on le prenait dans la main. Bleu. » (A-100) Par ailleurs, au fil du texte, des hypotyposes telles que celle-ci s'imposent à nous :

La petite au chapeau de feutre est dans la lumière limoneuse du fleuve, seule sur le pont du bac, accoudée au bastingage. Le chapeau d'homme colore de rose toute la scène. C'est la seule couleur. Dans le soleil brumeux du fleuve, le soleil de la chaleur, les rives se sont effacées, le fleuve paraît rejoindre l'horizon. Le fleuve coule sourdement, il ne fait aucun bruit, le sang dans le corps. Pas de vent au-dehors de l'eau. (A-30)

Pour Catherine Fromilhague, l'hypotypose est une figure aux contours flous, dont on peut néanmoins observer quelques traits dominants, dont certains se vérifient dans l'exemple que nous venons de donner. L'extrait est effectivement centré sur « un univers qui n'est pas l'univers actuel de l'émetteur¹⁸⁸ » : il s'agit en l'occurrence de l'évocation d'un événement révolu. Le vocabulaire, pour sa part, appartient résolument au lexique concret, celui de la vue, de l'ouïe. De sorte qu'il

¹⁸⁷ Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 143.

¹⁸⁸ Catherine Fromilhague, *op. cit.*, p. 104.

s'agit bel et bien ici d'une « figure de la présence », dont la « force performative [paraît] suffisante pour susciter [...] l'imagination visuelle (la *phantasia*)¹⁸⁹ ». Dans la même perspective, un autre passage nous paraît devoir être relevé, où nous avons décelé précédemment l'empreinte d'une synesthésie :

Des *nuits*¹⁹⁰, je me souviens. Le *bleu* était plus loin que le *ciel*, il était derrière toutes les épaisseurs, il recouvrait le fond du monde. Le *ciel*, pour moi, c'était cette traînée de *pure brillance* qui traverse le *bleu*, cette fusion froide au-delà de toute couleur. [...] La *lumière* tombait du *ciel* dans des cataractes de *pure* transparence, dans des trombes de silence et d'immobilité. L'air était *bleu*, on le prenait dans la main. *Bleu*. Le *ciel* était cette palpitation continue de toute la *brillance* de la *lumière*. La *nuit* éclairait tout, toute la campagne de chaque rive du fleuve jusqu'aux limites de la vue. [...] Le son des *nuits* était celui des chiens de la campagne. Ils hurlaient au mystère. Ils se répondaient de village en village jusqu'à la consommation totale de l'espace et du temps de la *nuit*. » (A-100-101)

À nouveau, nous sommes mis en présence d'un lexique concret, appliqué à un épisode du passé de la narratrice. Profitons-en pour noter les divers emplois de cette autre figure microstructurale, l'oxymore : « fusion froide », « nuit [qui] éclairait tout », et surtout « La lumière tombait dans des *cataractes* [...], dans des *trombes de silence et d'immobilité*¹⁹¹. » (A-100) Ces déplacements de masses d'eau évoquent un débit assez rapide, voire violent, assorti d'un fracas certain. Il est par conséquent pour le moins surprenant que les groupes prépositionnels développant ces substantifs aient trait au silence et à la fixité. De cette manière, la description du souvenir de la nuit vietnamienne participe d'une représentation visuelle très forte, et qui échappe à la description réaliste. En raison des nombreuses répétitions lexicales (indiquées en italique dans la citation), il y a de plus mise en évidence de certains éléments descriptifs de la nuit indochinoise, ce qui fait que l'on décèle, dans cette évocation du passé, comme une émotion lyrique. Les hypotyposes telles que celle-ci sont garantes en ce sens d'un certain lyrisme, dont il conviendra de traiter ultérieurement.

L'Amant nous place par ailleurs devant des cas d'hyperboles : « J'oublie tout, j'oublie de dire ça, qu'on était des enfants rieurs, mon petit frère et moi, rieurs à perdre le souffle, la vie. » (A-78); « Ou rien, ou dormir, mourir. » (A-23); « Le regard altéré

¹⁸⁹ *Id.*

¹⁹⁰ C'est nous qui employons l'italique dans ce passage.

¹⁹¹ Nous soulignons.

tout à coup, faux, pris dans le mal, la mort. » (A-54) Ces mises en équivalence opérées par des virgules sont remarquables par l'évocation qu'elles font de réalités extrêmes, qui ne semblent pas a priori justifiées par les énoncés associés. Ces exagérations servent assurément à accentuer la valeur de la proposition précédente, élevée au rang d'absolu par la mise en équivalence avec la vie ou la mort.

Ceci nous amène au pléonasme, tout aussi pertinent pour notre analyse. Relevons quelques expressions qui en témoignent : « l'inconnue nouveauté » (A-50), « cet éclaircissement illuminant » (A-82), « C'était [...] pour sauver mon petit frère, [...], de la vie vivante de ce frère aîné [...] » (A-13) Ce redoublement du sens paraît interprétable comme une marque d'insistance qui magnifie le caractérisé, quoique le caractérisant ne paraisse pas de prime abord adéquat.

Le texte de Duras nous place précisément, et de manière fréquente, devant de fascinants phénomènes de caractérisation non pertinente. Celle-ci se définit comme une catégorie englobante qui se décline en plusieurs figures, telles que le pléonasme, l'oxymore, ou bien encore l'alliance de mots. En somme, il y a caractérisation non pertinente sitôt qu'un caractérisé se voit associé à un caractérisant qui, d'emblée, paraît illogique. Le cas de l'hypallage est représentatif de cette relation insolite : « Elle dévale de sa grande marche maigre les pentes de la forêt. » (A-107) Le bon sens voudrait plutôt que ce soit le sujet « elle » qui soit caractérisé par les adjectifs « grande » et « maigre ». On pourrait ainsi lire sans sourciller : « Grande et maigre, elle dévale les pentes de la forêt. » Selon Fromilhague, cette association singulière « est la marque formelle d'un brouillage de nos perceptions habituelles, qui sont alors structurées autrement; d'où la présence marquée de l'hypallage dans les textes qui visent à restituer des associations impressionnistes étrangères à la logique¹⁹² ». La stylisticienne poursuit en affirmant que la

réorganisation morpho-syntaxique de la phrase est la marque formelle de la restructuration de la perception ou de l'impression sur lesquelles est mis l'accent : l'objet support de la perception devient secondaire. On voit combien cette "déformation abstractive de la perception du réel" ([Michèle] Prandi, p. 99) a partie liée avec une

¹⁹² Catherine Fromilhague, *op. cit.*, p. 43.

technique impressionniste, ainsi qu'avec une recherche de l'essence des choses : la visée descriptive s'articule avec un enjeu démonstratif.¹⁹³

Toujours au sujet de la caractérisation non pertinente, on pensera à ces alliances de mots pour le moins frappantes : « Mes cheveux sont lourds, souples, douloureux, une masse cuivrée qui m'arrive aux reins. » (A-24); « C'est un lieu de détresse, naufragé. » (A-56); « [...] la solitude effroyable dans laquelle se tiennent les postes de brousse perdus dans les étendues quadrilatères du riz, de la peur, de la folie, des fièvres, de l'oubli. » (A-111) Duras, dans ces extraits, provoque une « irruption brutale d'axes isotopiques aberrants dans le champ référentiel » (M-101) des cheveux, du lieu et du paysage vietnamien.

Autre figure présente dans *L'Amant*, l'hyperbate s'y exprime notamment sous forme de polysyndète, qui engendre des tournures éminemment caractéristiques de l'écriture de *L'Amant*. Il s'agit d'une « multiplication des liens coordinatifs – par "et" essentiellement – [ce qui fait que] chaque fois que la phrase semble achevée par le "et" dit de clôture, qui introduit en principe le dernier syntagme, elle est prolongée par un nouveau syntagme¹⁹⁴ » considéré comme peu nécessaire à la phrase. Les exemples de cette figure ne manquent pas. En voici un :

Dans les histoires de mes livres [...], je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire [...], je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi *et*¹⁹⁵ l'amour qu'on se portait les uns aux autres, *et* la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme dans celui de la haine *et* qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, [...]. (A-34)

Nous avons mis en évidence les trois conjonctions « et », qui chacune, plutôt que d'introduire une proposition finale, prescrit une suite à la phrase. Dans *Les figures de style*, Catherine Fromilhague relève un autre genre d'hyperbate présent dans *L'Amant* : « Elle entre dans l'auto noire. La portière se referme. Une détresse à peine ressentie se produit tout à coup, une fatigue, la lumière sur le fleuve qui se ternit, mais à peine. Une surdité très légère aussi, un brouillard, partout. » (A-44) Pour

¹⁹³ *Ibid.*, p. 44. La chercheuse tire cette citation de Michèle Prandi de sa *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹⁵ C'est nous qui employons l'italique dans ce passage.

Fromilhague, il y a allongement de la phrase par les sujets « une fatigue », « la lumière », « Une surdité ». Cette hyperbate est de surcroît assortie à un zeugme, c'est-à-dire à un attelage d'éléments dissemblables, qui sont ici les groupes nominaux rattachés à « se produit tout à coup ». Bref, « [c]ette syntaxe déconstruite vise à représenter l'affleurement à la conscience de sensations-impressions hétérogènes à peine formées, ce que traduisent sur le plan lexical l'emploi répété de "à peine", et celui de "très légère".¹⁹⁶ »

En terminant, nous nous devons de traiter de l'anacoluthie. Cette figure consiste en une « rupture de cohérence syntaxique : l'un des groupes syntaxiques de la phrase demeure [...] sans ancrage syntaxique¹⁹⁷ », comme c'est le cas ici : « Quand elle a été vieille, les cheveux blancs, elle est allée aussi chez le photographe, [...] ». » (A-118) Le groupe nominal « les cheveux blancs » reste détaché de l'ensemble par l'absence d'un subordonnant et d'un groupe verbal, ajouté ici entre crochets : « Quand elle a été vieille, [qu'elle a eu] les cheveux blancs [...]. » Voici d'autres exemples, « proche[s] de la faute grammaticale¹⁹⁸ » : « Moi je n'ai peur de rien de pareil jamais. » (A-79); « Nous nous sommes embrassés, sans un mot, embrassés, là, nous avons oublié, devant le lycée, embrassés. » (A-101)

Notre rapide survol a permis d'élargir quelque peu notre appréciation du traitement de la langue dans *L'Amant*. Mais ni l'examen des parallélismes (au sens où l'entend Tadié : parallélismes des signifiants et des signifiés), ni celui des figures stylistiques ne peuvent, à notre avis, rendre compte à eux seuls de manière satisfaisante de l'écriture dans le célèbre roman de Marguerite Duras. Comme quelques figures de construction que l'on vient d'aborder (hyperbate, anacoluthie) le laissent pressentir, il y a nécessité d'en venir à un examen plus attentif de l'organisation de la phrase durassienne.

¹⁹⁶ Catherine Fromilhague, *op. cit.*, p. 42.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 33.

5.2.2. L'ordre intrasyntagmatique de la phrase dans *L'Amant*

L'ordre intrasyntagmatique de la phrase nous servira en la matière de point de départ : il s'agit de s'attarder aux rapports entre les mots, à « ce qui se passe à l'intérieur des groupes de mots. » (M-54) L'idée est de déceler ici l'arrangement a priori inhabituel, autrement dit, de traquer le fait langagier marqué.

5.2.2.1. Le groupe sujet-verbe

Le cas du groupe sujet-verbe, dans *L'Amant*, est exemplaire à cet égard. Il est habituel, dans la phrase française, que le sujet précède le verbe. C'est ce qui explique ce qu'une tournure comme celle-ci peut avoir de surprenant pour un lecteur francophone : « La dame a donc repris ses soirées auxquelles elle est tenue pour que se voir puissent quand même les gens, de temps en temps, [...] » (A-111) Ce cas d'inversion, où le groupe verbal est placé devant le groupe sujet de manière très atypique, confère à la phrase un niveau quelque peu soutenu. Même au sein du groupe verbal, le verbe à l'infinitif l'a emporté sur le verbe conjugué (« se voir puissent »), ce qui va à l'encontre de l'usage (on dirait plutôt « puissent se voir »).

Toujours en ce qui concerne la relation entre groupe verbe et groupe sujet, le cas de la répétition du poste sujet est digne de mention : « L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau. » (A-19); « Sur le trottoir, la cohue, elle va dans tous les sens [...] » (A-59); « La Dame on l'appelait, elle venait de Savanakhét. » (A-109) Cette double expression du sujet produit un « marquage par disjonction » (M-55) et donne à la phrase un effet particulier, parfois plus familier, en même temps qu'elle engendre une mise en relief du sujet.

5.2.2.2. La règle de la séquence progressive

Par ailleurs, selon Georges Molinié, dans toute phrase « [e]n français moderne, l'ordre fondamental est : 1/ le déterminé; 2/ le déterminant, ou 1/ le complété; 2/ le complément. » (M-58) L'antéposition de l'adjectif dans une proposition donnée génère donc un effet de marquage. *L'Amant* nous en fournit quelques illustrations, dont celle-ci : « La robe rose est ancienne, et poussiéreuse la capeline noire dans le

soleil de la rue. » (A-83) Il est par ailleurs pertinent de relever l'effet de chiasme grammatical produit par cette inversion (substantif-adjectif/adjectif-substantif), qui se trouve à adosser de manière inattendue deux adjectifs relevant de caractérisés distincts.

Tout aussi inhabituel est le cas de l'antéposition du complément du verbe : « Toutes deux au discrédit vouées du fait de la nature de ce corps qu'elles ont, caressé par des amants, baisé par leurs bouches, [...]. » (A-111) Cette disposition des lexies contrevient à la règle de la séquence progressive. Pareil effet de marquage est généré par des phrases telles que « Jalouse elle est. » (A-31), « Dévergondés on était. » (A-58) ou « Des nuits, je me souviens. » (A-100) L'antéposition, dans les exemples cités, permet d'attirer l'attention sur « jalouse », sur « dévergondés » et sur les « nuits », qui acquièrent par là une valeur plus grande et se trouvent davantage pris en compte que s'ils étaient placés, comme d'ordinaire, en fin de phrase : des propositions telles que « Je me souviens des nuits. », « Elle est jalouse. » ou « On était dévergondés. », on en conviendra, surprennent infiniment moins.

Ces quelques considérations sur l'ordre intrasyntagmatique de la phrase font voir que l'organisation entre les groupes de mots dans *L'Amant* met à l'honneur une forme maîtresse : l'inversion. Cette dernière est décrite par Catherine Fromilhague « comme marque conventionnelle, voire cliché, d'un style poétique archaïsant et même latinisant.¹⁹⁹ » En parlant à ce sujet de « mise en relief poétique » (M-56), Molinié ne dit pas autrement, mais se fait plus prudent, affirmant que l'effet peut être ressenti différemment d'un lecteur à l'autre.

5.2.3. L'ordre suprasyntagmatique de la phrase durassienne

Si l'inversion caractérise bel et bien l'écriture de Duras, la manière dont se signale la relation entre les composantes de la phrase n'est pas non plus à négliger. Après l'analyse que nous venons de faire de l'ordre intrasyntagmatique de la phrase, c'est-à-dire de l'ordre à l'intérieur des groupes de mots, nous étendrons à présent notre propos à la relation *entre* les groupes de mots. Dans cet esprit, et compte tenu des

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 37.

spécificités de *L'Amant*, une étude de la ponctuation s'impose. C'est donc tout spécialement sur cette question que nous désirons faire porter la suite de l'analyse.

5.2.3.1. Ponctuation

Une lecture de *L'Amant* suffit pour constater que l'organisation habituelle de la phrase se trouve modifiée par un usage particulier de la ponctuation. On rencontre ainsi successivement dans le roman de Duras des phrases brèves, interrompues, et des phrases étirées, presque sans ponctuation aucune²⁰⁰. Nous retiendrons pour les besoins de notre démonstration deux usages notables de ponctuation qui offrent entre eux un fort contraste.

En premier lieu, nous retrouvons le cas d'une multiplication de points finaux séparant des propositions elliptiques, qui auraient aisément pu être intégrées à une phrase complète voisine. Soit ces extraits de *L'Amant* : « Elle l'était. De naissance. Dans le sang. » (A-40); « J'ai le souvenir d'un sommeil buté, presque hostile. De refus. » (124); « [C]ette étrangère qui passe sans voir. Souveraine. » (A-83) Cet usage²⁰¹ de la ponctuation va à l'encontre de la présentation habituelle de la phrase, que traduirait plutôt la virgule. Dans la mesure où le complément forme dans les deux cas une proposition autonome qui occupe tout le sens, tout se passe comme si la partie isolée venait magnifier la proposition initiale.

On retrouve en second lieu un cas opposé, celui de la virgule « abusive ». Nous voulons désigner par là ces phrases à l'intérieur desquelles deux idées différentes sont unies par une virgule, quand la norme voudrait que la distinction soit signalée (soit par coordination, par subordination ou par séparation au moyen d'un point). D'une part, cet effacement de liens logiques, tout à fait fréquent dans *L'Amant*, rejoint le phénomène d'asyndète, cette absence de lien de coordination entre les propositions. Ces phrases suffisent à s'en convaincre : « Avant, elle a été une robe de ma mère, [et

²⁰⁰ Comme dans ce cas de polysyndète que nous avons détaillé déjà (voir la page 79 du mémoire).

²⁰¹ Usage que nous qualifierions d'hyperbatique, dans la mesure où l'on retrouve bel et bien un segment de la phrase relégué à l'extérieur de son cadre, ce qui contribue à une déstructuration syntaxique. Voir Catherine Fromilhague, *op. cit.*, p. 37.

puis]²⁰² elle ne l'a plus mise parce qu'elle la trouvait trop claire, [alors] elle me l'a donnée. » (A-18); « Il y a eu tout à coup, là, près de moi, une personne assise à la place de ma mère, [mais qui,] elle[,] n'était pas ma mère. » (A-105); « Tous les gens photographiés, [et] j'en ai vus beaucoup, donnaient presque la même photo [...]. » (A-118)

L'emploi durassien de la virgule dans *L'Amant* donne lieu de même à des phénomènes de parataxe, celle-ci étant comprise comme opposition « au mode de construction de la phrase par subordination²⁰³ : « [L]a chaleur est telle pendant le jour, [qu']on laisse courir le soir un peu comme on veut [...]. » (A-86); « Quand il meurt c'est un jour morne. Je crois [que c'est un jour], de printemps, d'avril. » (A-99) Enfin, la « surponctuation » se fait à diverses reprises le vecteur de l'anacoluthie, autrement dit d'une rupture de cohérence syntaxique, opérée par le biais de la virgule. Voici quelques exemples de ce phénomène hautement caractéristique de *L'Amant* : « Nous allons dans un de ces restaurants chinois à étages,[/]²⁰⁴ ils occupent des immeubles entiers, ils sont grands [...]. » (A-60); « Des odeurs de caramel arrivent dans la chambre, celle [...] du feu de charbon de bois,[/] le feu se transporte ici dans des paniers, il se vend dans les rues,[/] l'odeur de la ville est celle des villages de la brousse, des forêts. » (A-53). Il ne fait aucun doute que cet usage de la ponctuation est extrêmement intéressant : il va dans le sens d'une écriture qui suit le fil ininterrompu de la pensée, et se rapporte en cela directement à cette « écriture courante » dont se réclame Duras, à laquelle nous arriverons bientôt.

Il convient enfin d'attirer l'attention sur ce qui pourrait sembler un manque de rigueur à l'égard de la ponctuation dans *L'Amant*. Pensons à ce titre à la non-utilisation de la virgule pour marquer l'antéposition du groupe sujet dans la phrase : « Ces cheveux remarquables[,]²⁰⁵ je les ferai couper à vingt-trois ans à Paris [...]. » (A-24) On songe

²⁰² Dans cette phrase et dans les suivantes, nous indiquons entre crochets le lien logique attendu qui fait défaut.

²⁰³ Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 74. Nous indiquons ici de même entre crochets le subordonnant auquel on s'attendrait.

²⁰⁴ Ici comme dans les exemples suivants, nous indiquons par une barre oblique entre crochets l'endroit où l'on aurait attendu plutôt un point qu'une virgule.

²⁰⁵ Nous indiquons entre crochets la ponctuation que l'on aurait attendue.

également à l'utilisation variable des signes de ponctuation d'une phrase à l'autre. Pareille inconstance s'observe notamment par rapport à la conjonction « ni », assortie ou non d'une virgule d'un endroit du texte à l'autre : « Je sais que ce ne sont pas les vêtements qui font les femmes plus ou moins belles ni les soins de beauté, ni le prix des onguents, ni la rareté, le prix des atours. » (A-26-27); « On ne dit jamais merci pour le bon dîner, ni bonjour ni au revoir ni comment ça va, on ne se dit jamais rien. » (A-65) Il en va de même pour le complément du nom : « [...] la saleté, ma mère, mon amour, elle demande : et en mathématiques ? » (A-31) La même formule est répétée quelques lignes après, sans virgules cette fois : « Ma mère mon amour son incroyable dégainé avec ses bas de coton reprisés [...]. » (A-31) Cet usage irrégulier des marques de ponctuation, au-delà de la simple volonté de dissidence, s'explique peut-être par la fonction prosodique de la ponctuation, fonction « de correspondance avec l'oral[, d']indication des pauses, du rythme, de l'intonation²⁰⁶ ». Autrement dit, la ponctuation de Duras dans *L'Amant* pourrait relever en certains endroits du suprasegmental.

5.2.3.2. Le rythme

Les différents usages de la ponctuation que nous venons de décrire, tout autant que l'insoumission de Marguerite Duras face à ses règles fondamentales, nous poussent intuitivement à envisager la question du rythme. Et pourtant, le texte de *L'Amant*, plutôt que de proposer des passages « rythmiquement forts » semblables à ceux de *Kamouraska*, nous paraît davantage tirer cette sensation de « rythme » de la ponctuation, et non pas de l'accentuation, ni de l'organisation syllabique ou de la cadence. Le terme rythme, dès lors, n'est peut-être pas le plus adéquat, si l'on veut rester cohérent avec l'usage que l'on en a fait précédemment, en adoptant le sens que lui prêtent Molinié et Herschberg-Pierrot. Laissons donc ainsi cette question du rythme pour nous tourner plutôt vers une piste plus fertile, qui a trait à cette écriture particulière sur laquelle débouchent nos analyses : l'écriture courante.

²⁰⁶ Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 266.

5.2.4. Une écriture courante

Usage de figures de style précises (caractérisation non pertinente, anacoluthes, hyperbate par rallonge), recours fréquent à une certaine forme de construction (l'inversion), ponctuation non conforme à la norme (obéissant semble-t-il à la fonction prosodique), tout cela semble découler de cette écriture courante vers laquelle tend Duras et qu'elle finit par mettre en place avec *L'Amant*. L'auteure la décrit en ces termes à Bernard Pivot :

L'écriture courante que je cherchais depuis si longtemps je l'ai atteinte là. Maintenant j'en suis sûre. Par écriture courante, je dirais écriture presque distraite, qui court, qui est plus pressée d'attraper les choses que de les dire, voyez-vous. Je parle de la crête des mots, c'est une écriture qui courrait sur la crête pour aller vite, pour ne pas perdre. Parce que quand on écrit, c'est le drame, on oublie tout, tout de suite. Et c'est affreux quelquefois.²⁰⁷

Comme le souligne Julie Beaulieu, cette conception de la création qu'exprime Duras « entretient des liens de parenté avec l'idée romantique que revêt l'inspiration.²⁰⁸ » L'écriture, en ce sens, « ne procède d'aucune relecture²⁰⁹ »; tout semble se passer comme si les mots se précipitant dans l'esprit de l'écrivaine étaient vite couchés sur la page, sitôt jaillis du néant, dans la crainte perpétuelle qu'a Duras de les voir s'évanouir. D'où ce « désordre total²¹⁰ » de *L'Amant*, roman « écrit à la va-vite²¹¹ », qui génère de fait une impression de spontanéité. Toutefois, l'écriture courante n'est pas spontanée au même titre, par exemple, que l'écriture automatique surréaliste. Car l'écriture durassienne, même si l'auteure la veut inassagie, n'est pas incompatible avec la réécriture, comme a permis de le prouver le travail de Sophie Bogaert sur les archives de Duras : « Chaque page porte les marques de réécritures minutieuses, et chaque œuvre (des *Impudents* aux derniers textes, des récits aux pièces et aux

²⁰⁷ Extrait d'une entrevue de Marguerite Duras avec Bernard Pivot à l'émission *Apostrophes*, en septembre 1984. (Institut national de l'audiovisuel, *Marguerite Duras*, [en ligne]. <http://www.ina.fr/video/CPB84055480> [Site consulté le 1^{er} décembre 2014].)

²⁰⁸ Julie Beaulieu, « L'entrécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras. Texte, théâtre, film », *op. cit.*, f. 189.

²⁰⁹ *Ibid.*, f. 190.

²¹⁰ Aliette Armel et Marguerite Duras, *art. cit.*, p. 20.

²¹¹ *Id.*

scénarios) donne à lire de multiples versions successivement remaniées²¹² ». D'ailleurs, Beaulieu affirme que

pour aspirer à cette grammaire sans grammaire tant convoitée, fantasme d'écriture propre à Duras, il faut épurer, c'est-à-dire débarrasser la phrase de son appareil, de ses ornements, de ses fioritures et accoutrements baroques. Le travail d'épuration passe nécessairement par une relecture suivie de réécritures multiples, ce dont témoignent les nombreux brouillons analysés par Bogaert.²¹³

En ce sens, la spontanéité relève davantage de la recherche d'un effet et, par conséquent, ne doit pas être prise pour le principe créateur par lequel naît l'écriture. Cette syntaxe bousculée, cette irrévérence envers la coordination, la subordination, la ponctuation, envers toute chose en somme qui pourrait endiguer, domestiquer l'écriture : tout cela paraît délibéré, médité, et semble relever à ce titre directement de la thématique mémorielle qui sous-tend l'œuvre : « il apparaît que c'est l'urgence de l'histoire qui conduit à la distraction de l'écriture.²¹⁴ » C'est peut-être à cela qu'est dû ce côté moins consciencieux de l'écriture, qui n'est pas exempte de ce que l'on pourrait considérer comme des erreurs de grammaire (telles que celle-ci : « On m'a demandé si je les voulais, qu'on en ferait un paquet. » (A-24); bien sûr, le verbe « demander » ne peut s'employer dans ce cas-ci avec le subordonnant « qu' »).

À côté de ces incorrections, de ce « mal écrire²¹⁵ », surgissent des tournures d'apparence quelque peu soutenue, souvenirs d'un certain état de la langue. Pensons seulement, en la matière, aux inversions : « Il se veut donner une image déjetée [...]. » (A-21) Pour Vaudrey-Luigi, « le style [de *L'Amant*] ne coïncide plus avec la belle langue, et l'auteur ne respecte plus ni les normes langagières ni les patrons stylistiques.²¹⁶ » Cela est vrai, en un sens. Il nous semble pourtant possible que de telles inversions participent, selon le cas, d'une « mise en relief poétique » (M-56). Face à l'écart entre erreur grammaticale et fait langagier marqué, force est de

²¹² Sophie Bogaert, « Les archives ou l'écriture matérielle », dossier « Marguerite Duras. Visages d'un mythe », dans *Le Magazine littéraire*, n° 452 (avril 2006), p. 40, citée dans Julie Beaulieu, « L'entrécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras. Texte, théâtre, film », *op. cit.*, f. 191.

²¹³ Julie Beaulieu, *id.*

²¹⁴ Sandrine Vaudrey-Luigi, « Marguerite Duras et la langue », dans *Poétique*, n° 162 (février 2010), p. 228.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 224.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 229.

constater que la valeur à accorder aux faits de langue dépend entièrement de la perception.

Par ailleurs, la syntaxe de *L'Amant*, à bien des égards singulière, peut également trouver une explication à travers l'importance capitale consentie par Marguerite Duras au mot. La démarche d'écriture de Duras se fonderait, au dire de Vaudrey-Luigi, sur la recherche de termes précis permettant de rendre compte au mieux de l'expérience décrite, recherche qui aboutirait certaines fois à une impasse²¹⁷. Selon Vaudrey-Luigi, il n'en demeure pas moins une « volonté constante [chez l'écrivaine] d'établir une hiérarchisation entre le lexique et la syntaxe où la primauté accordée au premier doit se comprendre comme un rejet, un déni de la seconde.²¹⁸ »

Ceci explique en partie pourquoi Duras cherche à prendre ses distances avec la norme : « tout ce qui relève pour l'auteur de règles auxquelles l'écrivain devrait se soumettre l'éloigne en réalité du processus créatif. La norme est donc non seulement contraignante, elle est aussi stérilisante.²¹⁹ » C'est dire que ce que récuse l'auteure de *L'Amant*, c'est le patron stylistique « de la belle langue[,] qui produit selon elle une littérature classique²²⁰ », c'est-à-dire dépourvue d'innovations. D'où l'idée d'une écriture libre, illimitée, érigée par Marguerite Duras en idéal.

Peut-être est-ce donc cela, cette association nouvelle entre les lexies et cette prise de distance avec les tournures habituelles, qui conduit les critiques à ce mot de poésie.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 220. La chercheuse, pour étayer cette primauté de la lexie, donne l'exemple du célèbre « mot-trou » du *Ravissement de Lol V. Stein* : « [...] leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondues jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute d'un mot. [...] Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. » (Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard [Coll. Folio], 2011 [1964] p. 48.)

²¹⁸ Sandrine Vaudrey-Luigi, *art. cit.*, p. 220. Il est intéressant de rapporter à ce chapitre le parallèle qu'ont établi certains chercheurs entre la structure de la phrase durassienne et la structure de la phrase vietnamienne. En vietnamien, « [l']entité lexicale est [...] considérée comme absolue [...] ; en ce sens, elle est totalement étrangère aux relations horizontales qui caractérisent par exemple la syntaxe et la grammaire françaises, relations d'accord, de conjugaison, de coordination et de subordination... Chaque vocable est perçu dans l'unité de son surgissement [...] » (Catherine Bouthors-Paillart, « Susciter "l'orient pernicieux des mots". Métissage fantasmatique et linguistique dans l'écriture de Marguerite Duras », dans Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey [dir.], *op. cit.*, p. 131.)

²¹⁹ Sandrine Vaudrey-Luigi, *art. cit.*, p. 222.

²²⁰ *Ibid.*, p. 223-224.

Cette rupture avec la norme déjoue les réflexes de lecture et enjoint le lecteur à être constamment aux aguets.

À l'issue de notre étude des composantes du récit et du traitement du langage dans *Kamouraska* et *L'Amant*, il est temps à présent de tirer des constats quant à cette question d'une poéticité des deux romans.



CONCLUSION

Cette recherche avait pour but de proposer une réflexion sur le caractère poétique des romans *L'Amant* de Marguerite Duras et *Kamouraska* d'Anne Hébert. Quoiqu'il s'agisse bel et bien d'œuvres foncièrement narratives, chaque auteure, en effet, a plus ou moins brouillé les cartes en ce qui concerne l'appartenance générique de ses écrits, et plus précisément encore, a laissé sous-entendre une possible compatibilité entre récit et poésie. Hébert et Duras s'inscrivent par là en faux contre l'opposition de ces deux termes, opposition qui imprègne largement la conception des genres depuis l'exclusion du narratif en poésie prononcée par des poètes comme Rimbaud ou bien Mallarmé. Cette volonté de fusion se traduit par un traitement particulier de certains aspects des romans, comme l'ont pressenti plusieurs chercheurs, qui qualifient volontiers différents textes narratifs hébertiens ou durassiens de poétiques.

Les quelques études qui se sont engagées plus avant dans cette voie ont examiné dans certaines œuvres des auteures les dimensions rythmique, symbolique ou encore mythique. La diversité des avenues empruntées atteste bien de la polysémie du terme « poétique », autant que de la polyvalence du récit (au sens de forme narrative, et non de genre littéraire), et pose la question de leur porosité. Quoiqu'il en soit, des romans tels que *L'Amant* et *Kamouraska*, si importants soient-ils dans l'œuvre des écrivaines, n'ont que très peu été abordés dans cette perspective, bien que le pressentiment de poésie à leur égard soit perceptible dans le propos des chercheurs. Dès lors, comment envisager l'hybridation entre narration et poésie dans ces romans ? Quelles catégories du récit se trouvent transformées par l'apport du poétique, et de quelle façon ? D'ailleurs, quels sont les aspects textuels qui évoquent le poème ?

Nous efforçant de répondre à ces questions, nous avons privilégié une approche centrée sur le texte, dont les tenants étaient le modèle du récit poétique de Jean-Yves Tadié et les préceptes de la stylistique. Néanmoins, la méthode que nous avons mise en œuvre passait inévitablement par un survol préalable de l'évolution du système générique à travers le temps. Ce parcours, esquissé à partir des travaux de Gérard Genette et de Dominique Combe, a mis en évidence la grande variation à laquelle

sont soumises les réalités génériques d'une époque à l'autre. Il a aussi permis de contextualiser l'opposition entre récit et poésie. Cet antagonisme, nous l'avons compris, ne découle pas d'une différence intrinsèque entre les termes génériques, mais est plutôt le fruit d'une vision particulière de la poésie, qui s'est progressivement imposée comme dominante. En outre, tandis que la poésie s'envisage comme un véritable genre littéraire (historiquement constitué), le récit est pour sa part une catégorie transversale du discours. Les termes relevant de différentes catégories linguistiques, le fait de qualifier de « poétique » un texte narratif ou bien de « narratif » un poème paraît acceptable.

Ces constats préalables établis, notre démarche a d'abord consisté en la mobilisation du modèle du *Récit poétique* de Jean-Yves Tadié, essai important qui a suscité bon nombre d'analyses. À son étalon, nous avons discerné un traitement particulier des composantes du récit, propre à donner la marque d'une poéticité. Tour à tour ont été examinés la structure, les personnages, l'espace et le temps dans *Kamouraska* et *L'Amant*. La mémoire, primordiale dans les œuvres retenues et envisagée par Tadié, à l'instar du rêve, comme caractéristique du récit poétique, a constamment été au cœur de nos analyses. Son rôle capital était sensible dès l'étude de la structure des romans de Duras et d'Hébert : la thématique mémorielle y tend en effet à opposer au « déroulement » du récit un « enroulement » (T-10).

Nos observations par rapport à *Kamouraska* et à *L'Amant* ont rejoint en plusieurs points celles de Jean-Yves Tadié, bien que des divergences nous soient également apparues, tout particulièrement en ce qui a trait au personnage. Ceux-ci, bien décrits et mus par des objectifs précis dans les romans de Hébert et de Duras, ne sont en effet pas aussi effacés et inertes que le personnage type du récit poétique dépeint dans l'essai de Tadié. Les motivations profondes qui animent les protagonistes ne sont pourtant pas connues d'emblée. Ces derniers se voient ainsi placés dans de ce que l'auteur du *Récit poétique* appelle « l'attente de la révélation » (T-34), révélation qui s'effectue grâce à la remembrance. Dans le cas de *Kamouraska*, c'est l'alternance entre les multiples voix narratives qui permet, au fil du surgissement des souvenirs, de dévoiler l'ambivalence du personnage d'Élisabeth, grand enjeu du roman. En

revanche, en ce qui concerne la narratrice de *L'Amant*, c'est plutôt la description des lieux du souvenir qui, en plus de symboliser le personnage par métaphore, permet de discerner l'émergence de sa vocation d'écrivaine.

Le traitement de la dimension spatiale est tout aussi important dans *Kamouraska*, où la description des lieux renvoie souvent métaphoriquement à l'état d'esprit ou à la situation des protagonistes (pensons seulement à la correspondance établie entre l'âme de George Nelson et le paysage ravagé par la tempête²²¹). Difficile néanmoins, tant pour *Kamouraska* que pour *L'Amant*, d'appréhender les différents espaces comme autant de « paradis perdus » (T-197) (vers lesquels tendent les personnages des récits poétiques, suivant Tadié), étant donné la valeur plutôt négative des souvenirs qui assaillent les narratrices.

Ces souvenirs qui surgissent au gré de la remembrance fractionnent l'espace en plusieurs unités spatiales et génèrent, de surcroît, un temps qui se voit presque réduit à l'immobilité, d'autant que son passage est très faiblement marqué. S'aménage alors un temps hors du temps, pour ainsi dire, que Tadié nomme « temps poétique » (T-95). À l'instar de l'espace, ce dernier se fait à certains égards métaphore de l'histoire. On se souviendra par exemple de l'importance de l'histoire des patriotes dans *Kamouraska*, dont le tragique redouble celui de la liaison d'Élisabeth et de George Nelson, ou bien de l'allusion à la Seconde Guerre mondiale qui coïncide avec l'évocation du frère aîné de la narratrice dans *L'Amant*.

Cette spécificité du temps dans le récit poétique, presque arrêté et rendu discontinu par le surgissement des souvenirs, est à l'origine d'une chronologie singulière, fracturée en instants. Notre avis diverge de celui de Jean-Yves Tadié quant à la valeur à accorder à ceux-ci. En effet, la poéticité ne nous semble pas s'y restreindre : notre examen de *Kamouraska* a montré que la description spatiale, empreinte souvent de poéticité, s'inscrit fréquemment dans le déroulement narratif, tandis que l'étude de *L'Amant*, texte plutôt digressif à trame fragmentée en plusieurs instants, ne permet pas de décider lesquels d'entre eux sont poétiques.

²²¹ Voir la page 36 du présent mémoire.

De manière générale, les voies d'analyse balisées par Tadié se sont révélées fécondes pour envisager *Kamouraska* et *L'Amant*. L'existence de constantes du récit poétique s'en trouve apparemment avérée, et l'on peut dès lors se demander si l'on ne se trouve pas devant un genre de synthèse, opérant une fusion effective des moyens du poétique et du narratif.

Or, si Tadié cherche à définir par ses analyses ce genre du récit poétique, cette forme synthétique, selon Dominique Combe, se révèle foncièrement utopique : pour dépasser la contradiction entre les termes, il faudrait à tout prix « sortir du système rhétorique en vigueur, et non l'aménager par des compromis²²² ». Le récit poétique devrait donc être envisagé tout au plus comme une thématization du récit, comme c'est le cas, par exemple, du récit policier²²³. Contrairement à ce qu'avance Tadié, il n'y a donc pas fusion de deux genres qui poétiserait le récit, mais engendrement au sein de celui-ci d'une certaine « atmosphère » poétique. Cette conclusion de Combe, qui disqualifie la question de l'appartenance générique, n'atténue en rien à nos yeux l'intérêt et la pertinence des analyses de Tadié : au-delà de la question problématique du genre, elles développent des outils permettant de rendre compte de différentes impressions de lecture, ainsi que d'un projet esthétique auctorial.

Dans cette dernière optique, un examen attentif du style des écrivaines se présentait comme incontournable. Dans *Le récit poétique*, Tadié lui-même admet l'insuffisance de traiter seulement des catégories du récit, de la place du mythe et des thèmes du souvenir et du rêve. Il considère au contraire le style comme un aspect déterminant de ce type de texte, dont la particularité serait de reposer sur le parallélisme. Cette figure de construction ferait accéder à ses dires le récit à une dimension paradigmatique et donc poétique²²⁴. Si la très grande importance de ces parallélismes se vérifie dans *Kamouraska* et dans *L'Amant*, cette conception du style nous a paru pouvoir être

²²² Dominique Combe, *Poésie et récit*, op. cit., p. 141.

²²³ *Ibid.*, p. 139.

²²⁴ Nous rappelons ici que la répétition d'images ou de structures phoniques rejoint la fonction poétique telle que décrite par Jakobson, qui voit dans le parallélisme une façon pour le texte de renvoyer à lui-même.

avantageusement élargie, afin de rendre compte de manière plus précise de l'esthétique hébertienne et durassienne.

Le style, en effet, est un domaine fort vaste. Pour en explorer les ramifications et en mettre les principes au service de notre analyse, nous avons eu recours aux travaux des stylisticiens Georges Molinié, Anne Herschberg-Pierrot et Catherine Fromilhague. À la lumière de leurs préceptes, nous avons vu que le roman d'Hébert et celui de Duras empruntaient ostensiblement des moyens différents. Pour chaque roman, notre premier réflexe a été d'effectuer un examen des diverses figures microstructurales en présence, ce qui a permis d'ouvrir l'étude du traitement figuré du langage à d'autres horizons que ceux de la comparaison et de la métaphore. La large concentration de figures dans ces romans témoigne d'un travail important du sens figuré, mais également d'une attention particulière portée à la formation des phrases. L'analyse de l'accentuation et de la cadence, additionnée à celle des assonances, des allitérations et à celle de la ponctuation, a fait ressortir la valeur rythmique de plusieurs propositions.

Dans le cas d'Hébert, le travail de la langue que notre analyse a mis en lumière n'est pas sans rappeler l'œuvre poétique de l'écrivaine, qui est du reste traversée par différents symboles qui se retrouvent également disséminés dans *Kamouraska*. Si de telles correspondances peuvent porter les fidèles lecteurs d'Anne Hébert à voir dans le roman l'empreinte de la poète, le travail de la langue est d'autre part si important et manifeste qu'il semble qu'un lecteur, même non initié à la poésie d'Hébert, puisse tout de même l'apprécier et, éventuellement, y déceler une forme de poésie.

En ce qui concerne *L'Amant*, la phrase durassienne force non seulement l'attention par les diverses figures microstructurales employées, mais surtout par son arrangement inusité. L'examen de l'ordre intrasyntagmatique²²⁵ de la phrase a mis en évidence la prédominance dans *L'Amant* d'une figure particulière : l'inversion. Cela, déjà, constituait une marque qui pouvait être perçue par le lecteur « comme marque

²²⁵ Il s'agit de l'ordre à l'intérieur des groupes de mots.

conventionnelle, voire cliché, d'un style poétique archaïsant.²²⁶ » L'examen de l'organisation suprasyntaxique²²⁷ de la phrase a dévoilé une autre forme de refus de la norme, qui est relatif à la ponctuation. Proches de la faute grammaticale, ces incorrections sont toutefois investies d'une valeur particulière : loin d'être des erreurs, elles sont les traces d'une langue revisitée par Duras, qui s'inscrit de toute évidence dans une volonté de rupture avec la norme, au profit de la recherche d'un effet précis. Cela est frappant pour qui a lu, par exemple, *Un barrage contre le Pacifique*, roman dans lequel la langue durassienne correspond encore à la langue standard, normée. Cette irrévérence de l'écrivaine est révélatrice d'un projet esthétique : celui d'une écriture courante, c'est-à-dire d'une écriture qui, par son déni de la norme, donne une impression de spontanéité. Là se façonne la « manière Duras ».

L'ensemble de notre étude nous pousse à infirmer notre intuition initiale d'une similarité esthétique entre les deux œuvres. Si les deux romans étudiés ont en partage certains thèmes et divers éléments du récit poétique que définit Tadié, de même qu'un usage marqué de la langue, leur ressemblance n'est pas pour autant profonde et nous avons été rapidement conduite à mener des analyses séparées. Notre étude de *Kamouraska* et de *L'Amant* aura cependant permis d'éprouver doublement le modèle du récit poétique établi par Jean-Yves Tadié et nous conduit à présent à formuler des hypothèses relativement à la question problématique d'une poéticité de ces romans.

Ces particularités du récit et ce traitement singulier de la langue que nous avons observés sont-ils effectivement des vecteurs de poétisation du narratif ? Nous sentons bien à quel point cette question est tributaire de la perception, de la sensibilité de chaque lecteur. Il est évident que le terme « poésie » et ses dérivés sont polysémiques et se prêtent à de multiples interprétations. Pour poser la question avec Sylviane Coyault, « [e]st-ce dire, pour une fois sans ambages, que tout récit se prête à une lecture, ou plus exactement que toute lecture défait la notion de genre²²⁸ ? » C'est très

²²⁶ Catherine Fromilhague, *op. cit.*, p. 37.

²²⁷ Le qualificatif désigne l'ordre entre les différents groupes de mots.

²²⁸ Sylviane Coyault [dir.], *Des récits poétiques contemporains*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal/ Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1996, p. 3.

certainement le cas. Pourtant, dans des situations comme celles qui nous occupent, où les affirmations des auteures paraissent accréditer les impressions de lecture de nombreux chercheurs, il semblait pertinent de tenter une réflexion sur le sujet.

Une solution, pour se soustraire au risque d'une définition restrictive de la poésie dans le récit, consisterait à envisager plusieurs « types » de poéticité. C'est ce que nous avons voulu faire ici. À l'issue de cette étude, nous sommes à même de distinguer trois vecteurs du poétique dans *Kamouraska* et *L'Amant*. Un vecteur « d'atmosphère », d'abord, qu'ont fait ressortir les conclusions de Tadié : par un certain traitement des composantes du récit (et l'entreprise de remembrance aidant), ces dernières présentent des contours souples, ce qui permet d'ouvrir parfois le récit à un sens supralexical. Il en va ainsi, par exemple, du temps dans les œuvres, dont le défilement est d'une part très effacé, et qui, d'autre part, métaphorise un aspect de l'histoire racontée. Cette « atmosphère », suivant l'essayiste, aurait à voir avec la relation étroite entre récit poétique et mythe. Les impératifs du dernier recourent la vocation du premier : le mythe « veut s'abolir en un instant éternel » (T-154) fusionnant « les trois éléments principaux du récit : le personnage, l'espace, le temps » (T-154). Il s'envisage de plus dans un rapport privilégié à la mémoire (déterminant ainsi la structure du récit) et « veut avoir [...] une pluralité de significations » (T-155). Le récit poétique exprime sa redevance au mythe par « l'intégration des mythes sous forme de récits enchâssés [ou de manière plus] souterraine » (T-147), par exemple au moyen d'une « pluie d'étincelles symboliques » (T-147). La nature des références mythiques dans les romans durassiens et hébertiens, nous l'avons mentionné, a été mise en évidence dans quelques études mythocritiques, auxquelles nous renvoyons le lecteur²²⁹.

Un autre vecteur de poésie serait d'ordre stylistique. Notre analyse du style dans *Kamouraska* et *L'Amant* a en effet permis de déterminer les marques différentielles qui instaurent une rupture avec l'usage habituel de la langue, et qui pouvaient à notre sens contribuer à un renouvellement de la signification. L'usage de la métaphore et de la comparaison, bien sûr, participe étroitement à cette « mise en danger » de la

²²⁹ Voir les références aux pages 6 et 7 du mémoire.

perception courante. Notre pensée rejoint en ce point celle de Madeleine Borgomano, lorsqu'elle affirme que l'écriture durassienne « met en circulation des signes mouvants, décalés de leurs référents et dont le sens s'annule dans un perpétuel mouvement symétrique et inverse²³⁰ ». Si l'on étend le propos à d'autres versants du traitement de la langue, on constate que la manière qu'ont Duras et Hébert de former les phrases et d'agencer entre eux les groupes syntaxiques et les propositions permet, elle aussi, de rompre avec les réflexes de lecture. Dans cette perspective, le mot « poétique » se voit envisagé comme un écart, une brèche ouverte dans le langage ordinaire, qui autorise l'écrivaine à « transposer une réalité du monde et d'en faire une seconde réalité, aussi "vraie" que la première.²³¹ » À l'instar d'Adela Gligor, nous voyons là une importante fonction de la poésie, si l'on s'avise que « [l]e poète s'approprie *métaphoriquement*²³² le monde et l'exprime à travers une vision originale, où les mots du langage ordinaire, associés à la non-littérature²³³, sont [...] agencés d'une manière insolite.²³⁴ »

L'ultime vecteur de poésie révélé par notre étude serait le vecteur thématique. L'axe thématique principal dans les deux œuvres, celui de la mémoire, a été constamment présent dans nos analyses. En plus d'influer sur la structure, l'espace, les personnages et le temps dans le récit, la mémoire revêt à notre sens un pouvoir lyrique. Ainsi, Anne Cousseau a bien montré de quelle manière la description des paysages indochinois de *L'Amant*, paysages d'enfance, est empreinte de lyrisme, et même d'émotion lyrique. Selon elle, « [l]'écriture du paysage inscrit [...] le texte dans une démarche lyrique tout à fait moderne, par laquelle le sujet sensible s'abstrait de lui-même et se projette au dehors pour se ressentir et exprimer son rapport au monde.²³⁵ » Cousseau parle d'ailleurs d'une

²³⁰ Madeleine Borgomano, « Le corps et le texte », dans Danielle Bajomée et Ralph Heyndels [dir.], *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 50.

²³¹ Adela Gligor, « L'identité poétique de la prose d'Anne Hébert », *art. cit.*, p. 137.

²³² L'auteure souligne.

²³³ Le vocabulaire généralement employé par Duras et Hébert appartient précisément au registre standard.

²³⁴ Adela Gligor, « L'identité poétique de la prose d'Anne Hébert », *art. cit.*, p. 137.

²³⁵ Anne Cousseau, « Lyrisme et paysage indochinois », *loc. cit.*, p. 131.

véritable *expérience*²³⁶ du paysage, d'une grande intensité, expérience proprement romantique, qui « instaure une relation d'inconnu, émotionnelle et spirituelle, entre l'homme et la nature » (Collot 2005, 30), qui tire son sujet hors des limites de son individualité pour le replacer dans une conscience universelle de lui-même.²³⁷

La « poésie », en ce sens, serait entendue comme « expérience » privilégiée vécue au moyen du langage. Cela n'est pas sans rappeler la conception rimbaldienne de la poésie, selon laquelle la mission du poète est de se faire « voyant », d'outrepasser les limites imposées au regard, de rechercher un dérèglement du sens, d'adopter de multiples points de vue et de trouver une langue capable d'exprimer ce décloisonnement de la perception. Pensons en ce sens à cette alternance entre les différentes identités de la narratrice dans *Kamouraska*²³⁸, qui finit par faire émerger les « réalités affectives et ontologiques profondes²³⁹ » de celle-ci. Songeons aussi à ce questionnement, chez Duras, sur les limites de la représentation, sur l'expression du rapport au monde, sur la capacité du langage à *dire* l'expérience²⁴⁰; conséquemment s'élabore une langue non assujettie à la norme, à la recherche des mots capables d'exprimer « l'*experiment* » (A-16)²⁴¹.

Cet ensemble de facteurs permettrait d'expliquer l'impression « d'effet-poésie²⁴² » dont fait état la critique au sujet de *L'Amant* et de *Kamouraska*. Il apparaît cependant judicieux de s'interroger sur les raisons qui sont à l'origine de cette volonté d'hybridation entre narration et poésie chez Duras et chez Hébert. Nous avons vu que cette dernière revendiquait le titre de poète, au point d'en faire l'aspect dominant de sa pratique littéraire, aspect voué à teinter tous les autres : « Je dirais [que l'écriture de sensations] est typique des poètes. Je crois qu'essentiellement je suis poète, même

²³⁶ L'auteure souligne.

²³⁷ Anne Cousseau, « Lyrisme et paysage indochinois », *loc. cit.*, p. 132. La chercheuse tire cette citation de Michel Collot de *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005.

²³⁸ Voir les pages 31 à 33 du présent mémoire.

²³⁹ André Brochu, *op. cit.*, p. 115.

²⁴⁰ Sylvie Loignon effectue en outre un rapprochement entre « l'art poétique de Duras [et] la voyance rimbaldienne » : Loignon postule une volonté « d'effraction du narratif par le poétique » (p. 46), qui se concrétiserait au moyen d'un jeu d'énonciation particulier, d'une « position paradoxale » entre « la voix et le voir, entre le voyant et le voyeur » (p. 46). (Sylvie Loignon, « "Je-voix", la figure du voyant », dans Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey [dir.], *op. cit.*, p. 46.)

²⁴¹ Voir les pages 88 et 89 du présent mémoire.

²⁴² Madeleine Borgomano, « Une écriture "de nature indécise" », *loc. cit.*, p. 19.

si j'écris des romans²⁴³ », maintient-elle. L'œuvre narrative se trouve ici d'emblée donnée pour celle d'une poète, dont la vision particulière donnerait au récit une couleur nouvelle.

Ce passage du récit au filtre de la perception de la poète rappelle quelque peu cette idée de Marguerite Duras selon laquelle son statut d'écrivaine fait d'elle une « chambre d'échos²⁴⁴ ». Pourtant, en ce qui concerne en propre la tentation de poésie, et hormis des remarques occasionnelles telles que celles rapportées au fil de notre démonstration, on en retrouve « peu d'écho dans la réflexion qu[e Duras] a pu mener par ailleurs sur sa pratique d'écriture²⁴⁵ ». C'est là une chose pour le moins curieuse « lorsque l'on sait l'importance [qu']accordait [l'auteure] à définir, ou discuter, la dénomination générique²⁴⁶ » de ses écrits. S'il y a « chez Duras une tentation poétique avérée par les textes²⁴⁷ », l'absence de réflexion plus aboutie sur l'hybridation montre que la qualification de « poétique »²⁴⁸ est pour elle plutôt instinctive. En outre, cette hybridation dont se réclame Marguerite Duras tiendrait à un refus des genres, refus non pas théorisé, mais « plutôt [...] instinctif, viscéral, des limites, des barrières, des frontières [...] »²⁴⁹ » Somme toute, il y aurait d'une part, chez Hébert, une certaine vision du poète qui viendrait teinter l'ensemble de l'entreprise narrative²⁵⁰ et d'autre part, chez Duras, ce que Madeleine Borgomano qualifie de

²⁴³ Céline Messner, « La Passion à l'œuvre : entrevue avec Anne Hébert », dans *Arcade*, vol. 15 (1988), p. 64, cité dans Anne Hébert, *Œuvres complètes d'Anne Hébert. I. Poésie, op. cit.*, p. 36.

²⁴⁴ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 218.

²⁴⁵ Anne Cousseau, « Architectures poétiques », dans Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey [dir.], *op. cit.*, p. 31.

²⁴⁶ *Id.*

²⁴⁷ *Id.*

²⁴⁸ Bien qu'instinctive, cette tentation de poésie chez Duras suscite une impression bien réelle de poésie chez ses lecteurs, dont nous nous sommes appliquée à mettre en évidence certains des vecteurs possibles.

²⁴⁹ Madeleine Borgomano, « L'œuvre de Marguerite Duras et la dérive des genres », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat [dir.], *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 216.

²⁵⁰ Nous ne faisons pas ici exclusivement référence aux romans, mais également aux nouvelles et aux textes dramatiques hébertiens (évoquons simplement le sous-titre des *Invités au procès* : « Poème dramatique et radiophonique »).

gène à l'égard du classement générique, qui débouche sur une volonté d'hybridation, voire d'indifférenciation générique²⁵¹.

Ces positions relativement à l'hybridation gagnent à être mises en rapport avec l'époque de parution de *L'Amant* et de *Kamouraska*, publiés dans la seconde moitié du XX^e siècle. Les textes qu'a analysés Jean-Yves Tadié dans son *Récit poétique*, tel qu'il a déjà été mentionné, appartiennent pour leur part à la première moitié du siècle, et se placent dans une perspective résolument opposée au récit réaliste, envisagé comme repoussoir²⁵². Les romans de Duras et d'Hébert, de toute évidence, ne procèdent pas des mêmes enjeux et engagent un autre rapport à l'esthétique réaliste : l'utilisation du terme « poésie » et de ses dérivés, nous venons de le voir, n'est pas une contestation de cette esthétique, ni une tentative de « racheter le récit » en le poétisant.

De l'ancrage temporel des deux textes découlent sûrement les aménagements que nous avons été poussée à formuler, au cours de notre analyse des composantes du récit au prisme de l'essai de Tadié. L'incarnation du personnage dans *Kamouraska* et *L'Amant*, par exemple, montre bien que l'objectif n'est pas de soustraire les œuvres à tout réalisme. De même, l'impossibilité de conclure à une poéticité découlant d'un temps et d'un espace paradisiaques retrouvés témoigne d'un déplacement de l'enjeu du récit poétique tel que le définit Tadié. Dans des romans tels que *L'Amant* et *Kamouraska*, ce serait finalement moins l'évocation au fil du récit de moments idylliques qui compterait, que l'exploration d'une condition, d'une expérience, et la recherche d'un langage particulier permettant d'en rendre compte.

Nous sommes ainsi conduite à nuancer le modèle du récit poétique établi par Jean-Yves Tadié. Nos constats, bien entendu, gagneraient à être étayés par l'analyse d'un corpus plus large, constitué de récits (au sens de textes narratifs) contemporains

²⁵¹ Madeleine Borgomano, « L'œuvre de Marguerite Duras et la dérive des genres », *loc. cit.*, p. 215-216.

²⁵² Le récit réaliste « accepte le monde comme une prison » (T-152), martèle Tadié.

conçus comme poétiques²⁵³, qui permettraient d’approfondir les spécificités de la forme définie par Tadié. En ce sens, et pour terminer sans conclure, nous faisons nôtre cette phrase bien connue de Jacques Rigaut : « Et même quand j’affirme, j’interroge encore.²⁵⁴ »

²⁵³ Nous songeons ici autant à des textes conçus par les auteurs comme des récits poétiques (parfois même sous-titrés « récit poétique », comme par exemple le texte de Fannie Langlois, *L’urne voilée : récit poétique*, Montréal, Éditions Varia [Coll. Varia littérature], 2004.) ou qui, dans la conception des lecteurs, se font poétiques.

²⁵⁴ Jacques Rigaut, *Lord Patchogue*, cité dans Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Tel quel), 1964, p. 152.

BIBLIOGRAPHIE

1. ŒUVRES À L'ÉTUDE

DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

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

2. CORPUS SECONDAIRE

Œuvres de Marguerite Duras

DURAS, Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.

DURAS, Marguerite, *La vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987.

DURAS, Marguerite, *Le monde extérieur. Outside 2*, Paris, P.O.L., 1993.

DURAS, Marguerite, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), 2011 [1964].

DURAS, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Éditions Gallimard, 1950.

DURAS, Marguerite et Michelle PORTE, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

DURAS, Marguerite et Xavière GAUTHIER, *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

Œuvres d'Anne Hébert

HÉBERT, Anne, *L'enfant chargé de songes*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

HÉBERT, Anne, *Le temps sauvage*, suivi de *La mercière assassinée* et des *Invités au procès*, Montréal, HMH (Coll. L'Arbre), 1967.

HÉBERT, Anne, *Le torrent*, Montréal, HMH (Coll. L'Arbre), 1963 [1950].

HÉBERT, Anne, *Les chambres de bois*, Paris, Éditions du Seuil, 1958.

HÉBERT, Anne, *Les enfants du sabbat*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

HÉBERT, Anne, *Les fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

HÉBERT, Anne, *Œuvres complètes d'Anne Hébert. I. Poésie*, édition établie par Nathalie Watteyne, suivi de *Dialogue sur la traduction : à propos du « Tombeau des rois »*, édition établie par Patricia Godbout, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. Bibliothèque du Nouveau Monde), 2013.

HÉBERT, Anne, *Œuvres complètes d'Anne Hébert. II. Romans (1958-1970) : « Les Chambres de bois »*, édition établie par Luc Bonenfant, suivi de « *Kamouraska* », édition établie par Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. Bibliothèque du Nouveau Monde), 2013.

HÉBERT, Anne, *Œuvres complètes d'Anne Hébert. III. Romans (1975-1982) : « Les Enfants du Sabbat »*, édition établie par Mélanie Beauchemin et Lori Saint-Martin, suivi de « *Héloïse* », « *Les Fous de Bassan* », édition établie par Lucie Guillemette, avec la collaboration de Myriam Bacon, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. Bibliothèque du Nouveau Monde), 2014.

HÉBERT, Anne, *Œuvres complètes d'Anne Hébert. IV. Romans, (1988-1999) : « Le Premier Jardin », « L'Enfant chargé de songes », « Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais », « Est-ce que je te dérange ? », « Un habit de lumière »*, éditions établies par Anne Ancrenat, Luc Bonenfant, Ariane Gibeau, Lucie Guillemette, Daniel Marcheix et Lori Saint-Martin, avec la collaboration de Mélanie Leclerc et de Janet M. Paterson, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. Bibliothèque du Nouveau Monde), 2015.

HÉBERT, Anne, *Œuvres complètes d'Anne Hébert. V. Théâtre, nouvelles et proses diverses*, éditions établies par Patricia Godbout, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. Bibliothèque du Nouveau Monde), 2015.

HÉBERT, Anne, *Œuvre poétique 1960-1990*, Montréal, Boréal (Coll. Boréal compact), 1992.

HÉBERT, Anne, *Poèmes*, Paris, Éditions du Seuil, 1960.

3. ÉTUDES DES ŒUVRES D'ANNE HÉBERT ET DE MARGUERITE DURAS

Sur Anne Hébert et son œuvre, incluant *Kamouraska*

ANCRENAT, Anne, *De mémoire de femme. « La mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Nota bene (Coll. Littératures), 2002.

BLAIS, Jacques, « Lire *Mystère de la parole* d'Anne Hébert », dans *Parmi les hasards. Dix études sur la poésie québécoise moderne*, Québec, Nota bene (Coll. Visées critiques), 2001, p. 241-261.

BOUCHARD, Denis, *Une lecture d'Anne Hébert. La recherche d'une mythologie*, Montréal, Hurtubise HMH (Coll. Cahiers du Québec), 1977.

BROCHU, André, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses universitaires d'Ottawa (Coll. Œuvres et auteurs), 2000.

ÉMOND, Maurice, *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les chambres de bois, Kamouraska et Les enfants du sabbat*, Québec, Presses de l'Université Laval (Coll. Vie des lettres québécoises; 22), 1984.

GLIGOR, Adela, « L'identité poétique de la prose d'Anne Hébert », dossier « Filiations. Anne Hébert et Hector de Saint-Denys Garneau », dans Nathalie Watteyne [dir.], *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 7 (2007), p. 127-142.

GLIGOR, Adela, *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2014.

HARVEY, Robert, *Anne Hébert. 1916-2000*, [en ligne]. <http://www.anne-hebert.com/index.php> [Site consulté le 15 janvier 2014].

HARVEY, Robert, « Remémoration et commémoration dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1980.

LEMIEUX, Marie-Hélène, « Pour une sociocritique du roman *Kamouraska* d'Anne Hébert », dans *Voix et Images*, vol. 28, n° 3 (printemps 2003), p. 95-113.

LINTVELT, Jaap, « Le début et la fin de *L'enfant chargé de songes* d'Anne Hébert », dans *Voix et Images*, vol. 33, n° 1 (automne 2007), p. 131-143.

PATERSON, Janet M. et Lori SAINT-MARTIN [dir.], *Anne Hébert en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec/ Voix et Images (Coll. De vives voix), 2006.

TALBOT, Emile J., « The Signifying Absence : Reading *Kamouraska* Politically », dossier « Writing & Cultural Values », dans *Canadian Literature*, n° 130 (automne 1991), p. 194-200.

WATTEYNE, Nathalie [dir.], dossier « Filiations. Anne Hébert et Hector de Saint-Denys Garneau », dans *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 7 (2007).

WATTEYNE, Nathalie [dir.], dossier « Dimensions poétiques de l'œuvre d'Anne Hébert », dans *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 5 (2004).

WYCZYNSKI, Paul, *Poésie et symbole. Perspectives du symbolisme : Émile Nelligan, Saint-Denys Garneau, Anne Hébert; Le langage des arbres*, Montréal, Déom (Coll. Horizons), 1965.

Sur Marguerite Duras et son œuvre, incluant *L'Amant*

ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard (Coll. Biographies Gallimard), 1998.

ALAZET, Bernard, Christiane BLOT-LABARRÈRE et Robert HARVEY [dir.], *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

BAJOMÉE, Danielle et Ralph HEYNDELS [dir.], *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.

BEAULIEU, Julie, « L'entrécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras. Texte, théâtre, film », thèse de doctorat en littérature comparée, Montréal, Université de Montréal, 2007.

BEAULIEU, Julie, « The Poetics of Cinematic Writing : Marguerite Duras and Maya Deren », dans Rosanna Maule et Julie Beaulieu [dir.], *In the Dark Room. Marguerite Duras and Cinema*, Oxford/ New York, Peter Lang, 2009, p. 135-154.

BORGOMANO, Madeleine, *De la forme au sens*, Paris, L'Harmattan, 2010.

BORGOMANO, Madeleine, *Duras : Une lecture des fantasmes*, Petit-Roeulx, Cistre (Coll. Cistre essais), 1985.

COUSSEAU, Anne, « Lyrisme et paysage indochinois », dans Florence de Chalonge, Yann Mével et Akiko Ueda [dir.], *Orient(s) de Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi (Coll. Faux titre; 395), 2014.

HASKETT, Kelsey Lee, *Dans le miroir des mots. Identité féminine et relations familiales dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*, Birmingham, Summa Publications, 2011.

MARINI, Marcelle, *Territoires du féminin*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

RABOSSEAU, Sandrine, « Duras demiurge ou la création d'une mythologie familiale », dans Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice [dir.], *Les lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 243-268.

SELOUS, Trista, *The Other Woman. Feminism and Feminity in the Work of Marguerite Duras*, New Haven/ London, Yale University Press, 1988.

VAUDREY-LUIGI, Sandrine, « Marguerite Duras et la langue », dans *Poétique*, n° 162 (février 2010), p. 219-231.

VIRCONDELET, Alain, *Duras*, Paris, Éditions François Bourin, 1991.

VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras*, Paris, Seghers (Coll. Écrivains d'hier et d'aujourd'hui; 42), 1972.

Sur l'œuvre durassienne et hébertienne

DIOUF, Mbaye, « L'énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone : Anne Hébert, Aminata Sow Fall, Marguerite Duras », thèse de doctorat en littératures francophones, Québec, Université Laval, 2009.

LECLERC, Catherine, « Transports amoureux, relations interculturelles, parcours identitaires et parcours narratifs dans *Kamouraska*, *L'Amant*, *Moon Palace* et *Volkswagen Blues* », mémoire de maîtrise en littérature comparée, Montréal, Université de Montréal, 1998.

WILLGING, Jennifer, *Telling Anxiety: Anxious Narration in the Work of Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nathalie Sarraute and Anne Hébert*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

4. RÉFÉRENCES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

AUGER, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil (Coll. La librairie du XXI^e siècle), 1992.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1971 [1953].

COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur (Coll. Contours littéraires), 1992.

COMBE, Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti, 1989.

COYAULT, Sylviane [dir.], *Des récits poétiques contemporains*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal/ Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1996.

DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Nathan (Coll. Lettres Sup), 2003.

DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT [dir.], *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene (Coll. Les Cahiers du CRELIQ), 2001.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Poétique), 1979.

GENETTE, Gérard, *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Points), 1986.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin (Coll. 128. Lettres; 84), 2010 [1995].

HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin (Coll. Lettres Belin Sup), 1993.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil (Coll. Poétique), 1975.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin (Coll. U. Lettres), 2004.

MAINGUENEAU, Dominique, Reindert DHONDT et David MARTENS, *Un réseau de concepts. Entretien avec Dominique Maingueneau sur le discours littéraire*, [en ligne]. <http://www.interferenceslitteraires.be/node/162> [Site consulté le 10 décembre 2014].

MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. Linguistique nouvelle), 1986.

MOLINIÉ, Georges, *La stylistique*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. Premier cycle), 1993.

SAINT-GELAIS, Richard [dir.], *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche éditeur (Coll. Séminaires), 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Poétique), 1989.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard (Coll. Tel), 1994 [1978].

5. ENTRETIENS

ARMEL, Alette et Marguerite DURAS, « J'ai vécu le réel comme un mythe », dans *Le Magazine littéraire*, n° 276 (juin 1990).

INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL, *Marguerite Duras*, [en ligne]. <http://www.ina.fr/video/CPB84055480> [Site consulté le 1^{er} décembre 2014].

VANASSE, André, « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », dans *Voix et Images*, vol. VII, n° 3 (printemps 1982), p. 441-448.

6. FILMS

ANNAUD, Jean-Jacques [réalisateur], *L'Amant*, Renn Productions/ Burrill Productions/ Films A2, 1992, 103 min.

JUTRA, Claude [réalisateur], *Kamouraska*, Montréal, Les Productions Carle-Lamy/ Parc Film/ U.P.F., 1973, 120 min.

7. AUTRES

ABROUGUI, Mohamed Anis et Mariem FKIH, « Le chevauchement des genres dans l'œuvres littéraire », [en ligne]. http://www.fabula.org/actualites/le-chevauchement-des-genres-dans-l-oeuvre-litteraire-journee-scientifique-l-institut-des-etudes_67333.php [Site consulté le 15 juillet 2015].

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA [dir.], *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

ASSELIN, Viviane et Geneviève DUFOUR, « Quand le sujet se dérobe. La digression dans *Étrange façon de vivre* d'Enrique Vila-Matas » dans *temps zéro* (n° 3, 2010), [en ligne]. <http://tempszero.contemporain.info/document499> [Site consulté le 25 octobre 2014].

BABY, Hélène [dir.], *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan (Coll. Critiques littéraires), 2006.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Tel quel), 1964.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

BISSON, Christiane, Yvette FRANCOLI, Patricia GODBOUT, *et al.*, « Appel à communications. Anne Hébert, le centenaire », [en ligne]. <http://colloquiannehebert.evenement.usherbrooke.ca/> [Site consulté le 14 avril 2015].

DAMBRE, Marc et Monique GOSSELIN-NOAT [dir.], *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

GARANE, Jeanne, « Hybrid Genres/ L'hybridité des genres », [en ligne]. http://www.fabula.org/actualites/hybrid-genres-l-hybridite-des-genres_69355.php [Site consulté le 15 juillet 2015].

LANGLOIS, Fannie, *L'urne voilée : récit poétique*, Montréal, Éditions Varia (Coll. Varia littérature), 2004.

RACINE, *Andromaque*, Paris, Gallimard (Coll. Folio classique), 2009.

STISTRUP JENSEN, Merete et Marie-Odile THIROUIN [dir.], *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005.

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES